

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 14 (58), 2024

Sumar

Acad. MARIUS PORUMB,	Revistele Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” la	7
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	ceas aniversar	7
CONSTANTIN I. CIOBANU,	70/60	9
	Contribuțiile lui Pavel Chihaia la revistele <i>Studii și</i>	
	<i>Cercetări de Istoria Artei</i> și la <i>Revue Roumaine</i>	
	<i>d’Histoire de l’Art</i>	37
VLAD SPATARIU,	Vasile Drăguț: arta de a trăi și a scrie despre artă	47
OZANA ALEXANDRESCU,	Aspecte ale cercetării muzicologice în revistele	
	institutului	65
ADRIANA DUMITRAN,	Despre fotografie și fotografi în revistele Institutului de	
	Istoria Artei „G. Oprescu”	73
VIRGINIA BARBU,	Constantin Brâncuși în <i>Revue Roumaine d’Histoire de</i>	
	<i>l’Art</i> . Scrierile lui Barbu Brezianu și relevanța lor în plan	
	internațional	83
CĂTĂLINA MACOVEI,	Remus Niculescu, cercetări din tinerețe asupra secolului	
	al XIX-lea și nu numai publicate în <i>SCIA</i>	93
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Elogierea cercetătorilor defuncți în paginile <i>SCIA</i> – de la	
	ferpar la orație funebă. Elemente de stil și de gust	113
ELENA OLARIU,	Artiști români descoperind America	139
SORIN CRISTESCU,	Ion Stoica Dimitrescu (1886–1956) – pictor de prim rang	
	al Războiului de Întregire	161
MARIAN TUTUI,	Cinci ipoteze despre autorul primei proiecții	
	cinematografice la București	171
CRISTIAN VASILE,	Locul <i>SCIA</i> în peisajul editorial reprezentat de revistele	
	Academiei Române în anii 1950–1960	175
IOANA APOSTOL,	Control științific, îndrumare ideologică și cenzură în	
	publicațiile Institutului de Istoria Artei (anii 1950–1960) .	189
RAMONA CAMELEA,	Discursuri și direcții tematice. Artă și arhitectura	
	populară în revistele <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i>	
	(1954–1964)	203
LUCIAN SINIGAGLIA,	Ion Cazaban și tainele scenografiei	215
EDUARD ANDREI,	Artă monumetală românească din anii 1970, reflectată în	
	revista <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> . Studiu de caz:	
	simpozioanele de la Medgidia	219

OLIVIA NIȚIȘ,	Cuvântul ca semn. Turnura lingvistică în arta conceptuală a anilor 1960–1970 în Europa de Est	237
LUIGI BAMBULEA,	Încercare de iconografie intelectuală. Efigia Răzvan Theodorescu	243
MIHAI FULGER,	Contribuții ale istoricului de film Bujor T. Rîpeanu în publicațiile Institutului de Istoria Artei	257

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția <i>Traian Bilțiu-Dâncuș: Culorile Maramureșului</i> , Art Safari, Palatul Dacia, România, 27 octombrie 2023 – 14 ianuarie 2024 (Ramona Caramelea)	263
Expoziția <i>Back Stages</i> , Aurora Király, Sophie Thun și Irène Codreano, curatoare Mirela Baciak, ARAC, București, 27.10.2023–13.01.2024 (Olivia Nițiș)	267
Conferința internațională <i>Romanian Photography. Local perspectives and European trends</i> , second edition/ <i>Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene</i> , ediția a doua, Biblioteca Națională a României, sala Mircea Eliade, București, 3 iulie 2024 (Ioana Apostol, Ramona Caramelea)	269
Expoziția <i>Romulus Ladea</i> , București, Muzeul Național de Artă al României, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024. Curator: Judith Balint (Corina Teacă)	275
Expoziția <i>Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today</i> , Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming, 20 mai – 22 octombrie 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	279
Expoziția <i>Partea nevăzută a colecției Liana și Dan Nasta – obiecte de cult și laice</i> , Muzeul Colecțiilor de Artă, 8 noiembrie 2023 – 17 martie 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	288
Expoziția <i>În jurul atacului de la Smârdan. Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR</i> , Muzeul Național de Istorie, București, august 2023 – februarie 2024 (Olivia Nițiș)	297
Expoziția <i>Helnwein, Realität und Fiktion</i> , Albertina, Viena, 25 octombrie 2023 – 11 februarie 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	300
Expoziția <i>Christus Bilder in den Evangelischen Kirchen Siebenbürgens. Imaginea lui Hristos în bisericele evanghelice din Transilvania</i> . Expoziție și catalog de Heidrum König, Sibiu, 16 mai, 2–3 august 2024 (Aurelian Stroe)	306
Conferința <i>Cutreierând Vestul american. În căutarea eroilor</i> , Jockey Club, București, 6 martie 2024 (Aurelian Stroe)	308
Expoziția <i>REMIX ID – Voices of Freedom</i> , Renée Renard, Galeria Eindorf Kunstraum, Viena, 24–30 iunie 2024 (Olivia Nițiș)	313
Expoziția <i>Bogdan Iorga, „Reenactment”</i> , Muzeul Județean Gorj “Alexandru Ștefulescu”, Târgu-Jiu, 28 martie – 28 aprilie 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	315
Expoziția Șerbana Drăgoescu, <i>Joc pentru semeni</i> , București, Muzeul Colecțiilor de Artă, 8 iunie – 1 nov. 2024 (Raluca Partenie)	321
Premianții noștri, Academia Română, 7 decembrie 2023	323
Un premiu binemeritat, 23 mai 2024	325
O mare onoare pentru institutul nostru, Kiev, 4 iulie 2024	327

RECENZII

EUGEN MAROLA, <i>Bucureștiul sub amenințarea Puterilor Centrale, 6 decembrie 1916 – 11 noiembrie 1918. Viață cotidiană. Vedere dintr-o capitală multiculturală</i> , Ed. Vremea, București, 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	329
DE LIBRIS (VB, ASIA)	341
DESPRE AUTORI	345
ABREVIERI	351

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 14 (58), 2024

Sommaire

Acad. MARIUS PORUMB,	Les revues de l'Institut d'Histoire de l'Art "G.Oprescu" à l'anniversaire	7
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	70/60	9
CONSTANTIN I. CIOBANU,	Les contributions de Pavel Chihaia aux revues <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> et <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art</i>	37
VLAD SPATARIU,	Vasile Drăguț : l'art de vivre et d'écrire sur l'art	47
OZANA ALEXANDRESCU,	Aspects de la recherche musicologique dans les revues de l'Institut d'Histoire de l'Art "G.Oprescu"	65
ADRIANA DUMITRAN,	Sur la photographie et sur les photographes dans les revues de l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu"	73
VIRGINIA BARBU,	Constantin Brâncuși dans la <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art</i> . Les ouvrages de Barbu Brezianu et leur pertinence internationale	83
CĂTĂLINA MACOVEI,	Remus Niculescu, recherches de jeunesse sur le XIX ^e siècle roumain et encore plus	93
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Eloge aux chercheurs défunts dans les pages de <i>SCIA</i> du faire- part à l'oraison funèbre. Eléments de style et de goût	113
ELENA OLARIU,	Artistes roumains en train de découvrir l'Amérique	139
SORIN CRISTESCU,	Ion Stoica Dimitrescu (1886–1956) – peintre de premier rang de la Première Guerre	161
MARIAN TUTUI,	Cinq hypothèses sur l'auteur de la première projection cinématographique à Bucarest	171
CRISTIAN VASILE,	La place de <i>SCIA</i> dans le paysage éditorial représenté par les revues de l'Académie Roumaine dans les années 1950–1960	175
IOANA APOSTOL,	Contrôle scientifique, conseil idéologique et censure dans les publications de l'Institut d'Histoire de l'Art (les années 1950–1960)	189
RAMONA CAMELEA,	Discours et directions thématiques. L'art et l'architecture populaire dans les revues <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> et <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art</i> (1954–1964)	203
LUCIAN SINIGAGLIA,	Ion Cazaban et les secrets de la scénographie	215

EDUARD ANDREI,	L'art monumental roumain dans les années 1970 reflété dans la revue <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> . Étude de cas : les symposiums de Medgidia	219
OLIVIA NIȚIȘ,	Le mot en tant que signe. La tournure linguistique dans l'art conceptuel des années 1960–1970 dans l'Europe de l'Est	237
LUIGI BAMBULEA,	Essai intellectuel iconographique. L'effigie Răzvan Theodorescu	243
MIHAI FULGER,	Contributions de l'historien du film Bujor T. Rîpeanu aux publications de l'Institut d'Histoire de l'Art	257

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

L'exposition <i>Traian Bîlțiu-Dâncuș: culorile Maramureșului</i> (<i>Traian Bîlțiu-Dâncuș: les couleurs du Maramureș</i>), Art Safari, Palatul Dacia- România, 27 oct. 2023 – 14 janv. 2024 (Ramona Caramela) .	263
Expoziția <i>Back Stages</i> , Aurelian Király, Sophie Thun și Irène Codreanu, curatoare Mirela Baciak, ARAC, București, 27 oct. 2023 – 13 ian. 2024 (Olivia Nițiș)	267
La conférence internationale <i>Romanian Photography. Local perspectives and European trends, second edition/ La photographie roumaine. Perspectives locales et courants européens, deuxième édition</i> , Bibliothèque Nationale de Roumanie, salle Mircea Eliade, București, 3 juillet 2024 (Ioana Apostol, Ramona Caramela)	269
L'exposition <i>Romulus Ladea</i> , București, Muzeul Național de Artă al României, 4 oct. 2023 – 4 févr. 2024 (Corina Teacă)	275
L'exposition <i>Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today</i> , Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming, 20 mai – 22 oct. 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	279
L'exposition <i>Partea nevăzută a colecției Liana și Dan Nasta – obiecte de cult și laice</i> (<i>La partie invisible de la collection Liana et Dan Nasta – objets de culte et laïques</i>), București, Muzeul Colecțiilor de Artă, 8 nov. 2023 – 17 mars 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	2889
L'exposition <i>În jurul atacului de la Smârdan. Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR</i> (<i>Autour de l'attaque de Smârdan. Peintres de la Guerre d'Indépendance dans la collection MNIR</i>), Muzeul Național de Istorie, București, août 2023 – févr. 2024 (Olivia Nițiș)	297
L'exposition <i>Helnwein, "Realität und Fiktion"</i> , Albertina, Viena, 25 oct. 2023 – 11 févr. 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	300
L'exposition <i>Christus Bilder in den Evangelischen Kirchen Siebenbürgens. Imaginea lui Hristos în bisericile evanghelice din Transilvania. (L'image du Christ dans les églises évangéliques de Transylvanie)</i> , Exposition et catalogue par Heidrum König, Sibiu, 16 mai, 2–3 août. 2024 (Aurelian Stroe)	306
La conférence <i>Cutreierând Vestul american</i> (<i>Errant dans l'Ouest américain</i>). În căutarea eroilor, Jockey Club, București, 6 mars 2024 (Aurelian Stroe)	308
L'exposition <i>REMIX ID – Voices of Freedom</i> (<i>Voix de la liberté</i>), Renée Renard, Galeria Eindorf Kunstraum, Viena, 24–30 juin 2024 (Olivia Nițiș)	313
L'exposition <i>Bogdan Iorga, "Reenactment"</i> , Muzeul Județean Gorj "Alexandru Ștefulescu", Târgu-Jiu, 28 mars – 28 avr. 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	315
L'exposition <i>Șerbana Drăgoescu, Joc pentru semeni</i> (<i>Șerbana Drăgoescu, jeu pour les semblables</i>), București, Muzeul Colecțiilor de Artă, 8 juin – 1 nov. 2024 (Raluca Partenie)	321
Nos gagnants, Académie Roumaine, 7 déc. 2023	323
Un prix bien mérité, 23 mai 2024	325
Un grand honneur pour notre institut, Kiev, juillet 2024	327

COMPTES RENDUS

EUGEN MAROLA, <i>Bucureștiul sub amenințarea Puterilor Centrale, 6 decembrie 1916 – 11 noiembrie 1918. Viață cotidiană. Vedere dintr-o capitală multiculturală</i> , Ed. Vremea, București, 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	329
DE LIBRIS (VB, ASIA)	341
DESPRE AUTORI	345
ABREVIERI	351

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 14 (54), 2024

Summary

Acad. MARIUS PORUMB,	The Anniversary of “G. Oprescu” Institute of Art History’s Reviews	7
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	70/60	9
CONSTANTIN I. CIOBANU,	Pavel Chihaia’s Contributions in <i>Studii si Cercetări de Istoria Artei</i> and <i>Revue Roumaine d’Histoire de l’Art</i>	37
VLAD SPATARIU,	Vasile Drăguț: The Art of Living and Writing About Art	47
OZANA ALEXANDRESCU,	Aspects of Musicological Research in the Reviews of the Institute of Art History	65
ADRIANA DUMITRAN,	About Photography and Photographers in the Reviews of the Institute of Art History “G. Oprescu”	73
VIRGINIA BARBU,	Constantin Brâncuși in <i>Revue Roumaine d’Histoire de l’Art</i> . The Writings of Barbu Brezianu and their International Significance	83
CĂTĂLINA MACOVEI,	Remus Niculescu, His Early Research on the 19th Century and Beyond	93
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Eulogising of Deceased Researchers in <i>SCIA</i> – From an Obituary to an Oration. Elements of Style and Taste	113
ELENA OLARIU,	Romanian Artists Discovering America	139
SORIN CRISTESCU,	Ion Stoica Dimitrescu (1886–1956) – First Important Painter in the War for Unification	161
MARIAN TUTUI,	Five Hypotheses about the Author of the First Film Projections in Bucharest	171
CRISTIAN VASILE,	<i>SCIA</i> ’s Place inside the Editorial Field Represented by the Publications of Romanian Academy between 1950–1960 ...	175
IOANA APOSTOL,	Scientific Control, Ideological Guidance and Censorship in the Publications of the Institute of Art History (between 1950 – 1960)	189
RAMONA CAMELEA,	Discourses and Thematic Directions. Folk Art and Architecture in <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> (1954–1964)	203
LUCIAN SINIGAGLIA,	Ion Cazaban and the Secrets of Stage Design	215
EDUARD ANDREI,	Romanian Monumental Art in the 1970s reflected in <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> . Case Study: Medgidia Symposia	219

OLIVIA NIȚIȘ,	The Word as Sign. The Linguistic Turn in Conceptual Art of the 1960s – 1970s in Eastern Europe	237
LUIGI BAMBULEA,	Attempt to Intellectual Iconography. Răzvan Theodorescu Effigy	243
MIHAI FULGER,	Contributions of Film Historian Bujor T. Ripeanu in the Publications of the Institute of Art History	257

CHRONICLE AND SCIENTIFIC LIFE

The Exhibition <i>Traian Bîlțiu-Dâncuș: the colours of Maramureș</i> , Art Safari, Palatul Dacia- România, October 27, 2023 – January 14, 2024 (Ramona Caramelea)	263
The Exhibition <i>Back Stages</i> , Aurelian Király, Sophie Thun and Irène Codreanu; Mirela Baciak curator, ARAC, Bucharest, October 27, 2023 – Jan. 13, 2024 (Olivia Nițiș)	267
The International Conference <i>Romanian Photography. Local perspectives and European trends, second edition</i> , National Library of Romania, Mircea Eliade Hall, Bucharest, July 3, 2024 (Ioana Apostol, Ramona Caramelea)	269
The Exhibition <i>Romulus Ladea</i> , Bucharest, The National Art Museum of Romania, October 4, 2023 – February 4, 2024 (Corina Teacă)	275
The Exhibition <i>Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today</i> , Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming, Mai 20– October 22, 2023 (Adrian-Silvan Ionescu)	279
The Exhibition <i>The Unknown Part of the Collection Liana and Dan Nasta – cult and secular objects</i> , Bucharest, The Museum of Art Collections, November 8, 2023 – March 17, 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	288
The Exhibition <i>Around “The Attack of Smârdan”. Romanian Painters of the War of Independence in the Collections of MNIR</i> , Bucharest, The National Museum of History, August 2023 – February 2024 (Olivia Nițiș)	297
The Exhibition <i>Helnein, Realität und Fiktion</i> , Albertina Museum, Vienna, October 25, 2023 – February 11, 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	300
The Exhibition <i>Christus Bilder in den Evangelischen Kirchen Siebenbürgens. Imaginea lui Hristos în bisericile evanghelice din Transilvania</i> , display and catalogue by Heidrum König, Sibiu, May 16 mai – August 3, 2024 (Aurelian Stroe)	306
The Conference <i>Cutreierând Vestul american. În căutarea eroilor/ Wondering The American West. In Search of the Heroes</i> , Jockey Club, București, 6 martie 2024 (Aurelian Stroe)	308
The Exhibition <i>REMIX ID – Voices of Freedom</i> , Renée Renard, Galeria Eindorf Kunstraum, Vienna, June 24–30, 2024 (Olivia Nițiș)	313
The Exhibition <i>Bogdan Iorga, “Reenactment”, The County Museum of Gorj “Alexandru Ștefulescu”, Târgu-Jiu</i> , March 28 – April 28, 2024 (Adrian-Silvan Ionescu)	315
The Exhibition <i>Șerbana Drăgoescu, Joc pentru semeni</i> , Bucharest, The Museum of Art Collections, June 8 – November 1, 2024 (Raluca Partenie)	321
Our Winners, Romanian Academy, December 7, 2023	323
A Well-deserved Award, May 23, 2024	325
A Great Honour, Kyiv, July 2024	327

BOOK REVIEWS

EUGEN MAROLA, <i>Bucureștiul sub amneințarea Puterilor Centrale. 6 decembrie 1916 – 11 noiembrie 1918. Viață cotidiană. Vedere dintr-o capitală multiculturală (Bucharest Under the Threat of the Central Powers, December 6 1916 – November 11 1918. Everyday Life. View from a Multicultural Capital)</i> . (Adrian-Silvan Ionescu) DE LIBRIS (VB, ASI)	329
DE LIBRIS (VB, ASIA)	341
ABOUT THE AUTHORS	345
ABBREVIATIONS	351

REVISTELE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU” LA CEAS ANIVERSAR

de Acad. MARIUS PORUMB

Acum șapte decenii a fost editat cel dintâi volum al revistei *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, sub patronajul Academiei Române, fiind prima publicație științifică, fundamentală pentru cercetările de artă medievală și modernă din spațiul românesc, în paginile sale definitivându-se limbajul științific de specialitate al istoricilor și criticilor de artă, dar și al etnografilor și muzeografilor din domeniu. La înnoirea limbajului științific al textelor de istoria artei, au contribuit, prin publicații George Oprescu¹, Virgil Vătășianu², Grigore Ionescu³, Vasile Drăguț⁴, Răzvan Theodorescu și mulți alții.

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București și Departamentul de Istoria Artei din cadrul Institutului de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca au colaborat cu dăruire și profesionalism la realizarea monumentalei sinteze, în două masive volume, dedicate Centenarului Marii Uniri. Intitulată *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*⁵, Editura Academiei Române și Editura Mega din Cluj-Napoca au contribuit la apariția ei în condiții grafice de excepție, volumele fiind coordonate de regretatul acad. Răzvan Theodorescu și subsemnatul. Doresc să subliniez că ampla și excepționala sinteză a fost realizată de patruzeci de autori, ce fac parte din elita istoricilor și criticilor de artă din România, fiind membri ai celor două institute menționate, la care s-au adăugat colaboratori universitari sau istorici și critici de artă din muzeele de artă din țară (Iași, Sibiu, Baia Mare, Timișoara, Oradea, Alba Iulia).

Autorii textelor din cele două volume, maeștrii fotografi (peste 80 la număr) care au colaborat cu imagini de excepție (peste 1600 fotografii color), cercetătorii corectori ai textelor, grafica (sute de relevée și planuri de monumente, inscripții de epocă, detalii de arhitectură), la care se adaugă colaborarea admirabilă cu Editura Mega din Cluj-Napoca, au condus la realizarea unei lucrări monumentale, care a fost prezentată la numeroase târguri de carte, sau în cadrul unor lansări de carte eveniment în peste douăzeci de localități din țară, dar și din străinătate, la Roma, Veneția și Paris, toate acestea subliniind succesul impresionant și de excepție, încununat cu Premiul Academiei Române, pentru care adresăm calde mulțumiri tuturor colaboratorilor pentru profesionalism și dăruire. Sinteza *Arta din România din preistorie în contemporaneitate* reprezintă o muncă de creație imensă, în care redactarea și tehnoredactarea au durat aproape trei ani, datorată și coordonată de Institutul de Istoria Artei din București și Departamentul de Istoria Artei din Cluj-Napoca.

Bogatul material publicat în cele două volume ilustrează excepționalul tezaur artistic al României, de o mare varietate, cu numeroase aspecte ale realizărilor și performanțelor artistice, documentate de cercetările din ultimele decenii, fenomenul artistic românesc remarcându-se printr-o superbă originalitate și o permanentă conexiune cu lumea europeană.

Acesta este doar începutul, care trebuie dezvoltat și continuat cu vigoare! Este un moment la care trebuie să privim cu seriozitate și responsabilitate, să ne propunem, cu conștiința datoriei, evoluția următoare

¹ G. Oprescu, *Sculptura statuară românească*, București, 1954; G. Oprescu, *Bisericile sașilor transilvăneni*, București, 1957; G. Oprescu, *Sculptura Românească*, București, 1964; G. Oprescu, *Considerații asupra artei moderne*, București, 1966.

² Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Ed. Academiei, București, 1959; Virgil Vătășianu, *Pictura murală din Nordul Moldovei*, București, 1974.

³ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I-II, Ed. Academiei, București, 1963, 1965.

⁴ Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1970; Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, și multe altele.

⁵ *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*, I-II, Editori Răzvan Theodorescu & Marius Porumb, Editura Academiei Române & Editura Mega Cluj Napoca, 2018.

a cercetărilor de istoria artei, să preconizăm și să pregătim obligatoriu, cu sprijinul financiar al Academiei Române, un congres sau o conferință națională de istoria artei din România, care să analizeze și să pregătească etapa următoare, conferința cu participare internațională.

Academia Română, ca patroană a cercetării științifice, este imperios necesar să se implice cu vigoare în activitatea de salvare și protejare a monumentelor istorice și a siturilor arheologice, în prezent, fiind acordate derizorii fonduri necesare restaurărilor și salvării monumentelor, adevărate simboluri ale istoriei și culturii naționale. Cercetările sistematice sunt, în prezent, relativ reduse, fiind finanțate la minim, iar publicațiile de specialitate sunt sprijinite necorespunzător, făcând comparație cu situația din alte țări europene.

Cercetarea instituțională și publicațiile de istoria artei, de etnografie și de civilizație românească și europeană trebuie finanțate de Academia Română, respectiv de statul român. Este firesc și normal ca Academia Română să patroneze câteva institute, departamente, sau centre de cercetare a patrimoniului cultural artistic al României, în orașele importante (Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Craiova, Baia Mare, Suceava sau Sibiu) în care a existat și continuă și azi o remarcabilă viață artistică. Aceste instituții de cercetare urmează să studieze și să editeze valorile patrimoniului cultural național, arta veche, modernă și contemporană din spațiul românesc, la un nivel științific superior față de perioada de dinainte de 1990, iar performanțele culturii și artelor din România să fie difuzate și cunoscute în spațiul european.

Aniversarea de azi este un prilej de bucurie și speranță! Cu sentimente de aleasă prețuire Vă adresez, stimați colegi, felicitări și mulțumiri pentru activitatea ce o desfășurați în domeniul pe care îl profesăți, precum și pentru importantul eveniment, o adevărată sărbătoare a istoriei și criticii de artă românești, dedicat aniversării celor două publicații ale Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”: *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, publicații de înaltă ținută științifică, care au contribuit la dezvoltarea și evoluția studiilor din domeniul istoriei și criticii de artă, la difuzarea, în Europa și în lume, a valorilor artistice românești din toate timpurile.

La mulți ani istoriei artei românești!

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

În anul 2024 am avut trei sărbători importante: 75 de ani de funcționare a Institutului de Istoria Artei (fondat, printr-un decret în 30 decembrie 1948 dar începându-și *de facto* organizarea și activitatea din 1949¹), 70 de ani de la apariția primului său organ de presă, *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (pentru colaboratori și cunoscători identificat prin abrevierea *SCIA*) și 60 de ani de la apariția periodicului în limbi străine, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*.

Importantele organe de presă ale institutului au fost inițiate și coordonate de proteicul părinte al cercetării instituționalizate a istoriei artei, acad. G. Oprescu. El le-a gândit, în primul rând, ca platforme de promovare a studiilor cercetătorilor de sub conducerea sa dar le-a lăsat deschise oricărui cercetător independent care putea produce un studiu valoros sau o notă cu tematică inedită. În primii ani, *SCIA* a fost un periodic trimestrial dar cu apariție bianuală cu un tiraj de 2000 exemplare în care își găseau locul potrivit studiile de arhitectură și artă plastică modernă și contemporană, de artă populară, de teatru și muzică. De asemenea, revista primea și studii de la cercetători străini publicându-le în limba propusă de autor. Anul 1964 a fost definitoriu pentru modificarea structurii revistei prin separarea în două periodice gemene, unul dedicat plasticii, arhitecturii și artei populare iar altul artelor spectacolului (teatru, muzică și cinematograf). Tot atunci se decide a fi fondată și o revistă în limbi străine, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, gândită a fi consacrată artei europene și a plasării în context continental și universal a creativității artistice locale. După 6 ani, și acest periodic se separă tematic, dublându-se în seria *Beaux-Arts* și seria *Théâtre, Musique, Cinéma*. Cea dintâi serie a avut o apariție neîntreruptă până astăzi în vreme ce a doua serie, a artelor spectacolului, a dispărut în 1997. La fel, revista *SCIA. Artă plastică*, devenită anuar, și-a întrerupt apariția, din considerente financiare, în 1997, dar a renăscut din propria cenușă, ca un Phoenix, în 2011, preluând formatul și eleganta, sobra copertă albastru închis, a primelor numere.

În paginile acestor periodice au apărut studii fundamentale semnate de nume de referință pentru istoriografia de specialitate românească: G. Oprescu, Ion Frunzetti, Remus Niclescu, Theodor Enescu, Radu Bogdan, Amelia Pavel, Mircea Popescu, Barbu Brezianu, Mihai Ispir, Marius Tătaru, Andrei Pintilie, Gheorghe Vida la artă plastică modernă; Teodora Voinescu, Ana-Maria Musicescu, Maria Goleescu, Corina Nicolescu, Cornelia Pillat, Emil Lăzărescu, Ștefan Balș, Vasile Drăguț, Ioana Cristache-Panait, Mihai Gramatopol, Pavel Chihăia, Dumitru Năstase, Sorin Ullea, Suzana Heitel, Răzvan Theodorescu la artă medievală; Paul Petrescu, Paul Stahl, Florea Bobu Florescu, Gheorghe Focșa, Nicolae Dunăre, Roswith Capesius, Tancred Bănățeanu, Boris Zderciuc la artă populară; Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Letiția Gâțză, Mihai Florea, Florin Tornea, Scarlat Froda, Ion Cazaban, etc. la teatru; N. Missir, Mircea Voicana, Lelia Nădejde, Olga Flegont, Stela Sava, Alfred Hoffman, Gheorghe Firca, Clemansa-Liliana Firca, Elena Zottoviceanu, Daniel Suceava la muzică; I. Cantacuzino, Bujor Râpeanu, la film, spre a nu-i menționa decât pe aceia care s-au mutat deja la cele veșnice.

G. Oprescu era dedicat publicațiilor institutului și stabilea, cu mare atenție, sumarul.

În *Cuvântul introductiv* al primului număr, Oprescu aduce tributul necesar conducerii Academiei R.P.R. pentru apariția acestei publicații. În special organele de partid trebuiau convinse de onestitatea autorilor și de asimilarea de către aceștia a învățăturilor marxist-leniniste. Încă din primele rânduri, semnatarul își pune la cunoscut în cap – căci autocritica era mult apreciată de decidenții politici ai timpului! – asumându-și greșelile de altădată din cauza metodelor nepotrivite de a întreprinde cercetarea de specialitate: „Studiile de Istoria Artei în țara noastră nu s-au făcut în trecut pe baze cu adevărat științifice. (...) Această stare de inferioritate a lucrărilor întreprinse în trecut era o urmare a faptului că autorii lor ignorau sau nesocoteau metoda materialist-istorică, fără stăpânirea căreia orice cercetare istorică este iluzorie, menită să ducă pe autorul ei la concluzii eronate. Prima sarcină a

¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Precuvântare*, în Adrian-Silvan Ionescu (coord.), *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, Ed. Academiei Române, București, 2020, p. 9.

colaboratorilor Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. era deci de a-și însuși această metodă și de a o aplica în cercetarea problemelor luate în studiu. Spre acest scop s-au îndreptat dintru început silințele noastre. Nu putem pretinde că lucrul a fost ușor și nici că s-a realizat dintr-odată. Unii dintre noi, cei mai în vârstă, aveam de luptat cu trecutul. Alții, cei mai tineri, cu tendința de a acorda o prea mare atenție descrierilor și de a se pierde în amănunte nesemnificative, ori cu ignorarea unora din fenomenele social-politice cu care istoria artei are legături directe, sau cu insuficienta asimilare a doctrinei marxist-leninist-staliniste, pe baza căreia trebuiau să examineze cazurile speciale ce ne priveau pe noi, istoricii de artă. Am greșit uneori și ni s-a atras atenția asupra greșelilor. (...) În toate aceste direcții, Institutul a întreprins numeroase cercetări și a ajuns să facă adesea descoperiri interesante, aruncând o lumină nouă asupra multor perioade din dezvoltarea artelor la noi, și să restabilească adevărul, pe care istoriografia burgheză avusese interes să-l ascundă, cu privire la unele din personalitățile și epocile artei noastre. (...) Pentru a ne veni în ajutor, Prezidiul Academiei R.P.R., înțelegând necesitatea difuzării mai largi a rezultatelor muncii noastre, și-a dat aprobarea pentru publicarea unei reviste de studii și cercetări a Institutului. (...)”² În încheiere, autorul preciza că revista nu era exclusiv a angajaților Institutului de Istoria Artei ci era „deschisă și altor cercetători de specialitate, atunci când rezultatele activității lor intră în cadrul preocupărilor Institutului nostru”.



Fig. 1. G. Oprescu.

Tot acest prolog sună distonant în contextul scrierilor lui Oprescu, atât de măsurat în aprecieri și distant față de impozițiile politice de moment. Probabil a redactat cu mare greutate această introducere – sau poate a scris-o vreunul dintre subalternii săi, mai acomodat cu limbajul politic, așa cum era Mircea Popescu, iar directorul doar a semnat-o – dar, fără ea, și fără obolul adus partidului unic, exista riscul ca periodicul să nu vadă lumina tiparului. Trebuie să înțelegem epoca și să ne raportăm la rigorile ei din începutul deceniului al șaselea al secolului XX când, un cuvânt sau un gest interpretabil, putea aduce arestarea și condamnarea culpabilului. Academicianul G. Oprescu cunoștea prea bine această situație și era foarte precaut, știind cum să ocolească, elegant și fără a se compromite, asemenea pericole. De altfel, prin prestigiul și statutul său înalt, Oprescu a salvat suficienți intelectuali cu un dosar pătat, cărora le-a oferit o carieră de cercetător și i-a ferit de urmăriri sau noi condamnări – iar în acest sens sunt de menționat multe nume cu rezonanță în domeniu precum Pavel Chihaia, Alexandru Paleologu, Teodora Voinescu, Remus Niculescu, Theodor Enescu etc.

Om abil, Oprescu și-a constituit comitetul de redacție invitând personalități marcante ale culturii și artei naționale, figuri cu greutate, în special membri ai Academiei R.P.R., care erau bine văzute și de organele de partid și de stat. Analiza componenței acestui organism consultativ este elocventă pentru sesizarea curentelor politice ale momentului.

Astfel, în primul an al apariției revistei *SCIA*, pe lângă Oprescu (Fig. 1), deținător al poziției de redactor responsabil, din comitetul de redacție făceau parte: acad. Camil Petrescu, prestigios literat și gazetar

² Acad. G. Oprescu, *Cuvânt introductiv*, în *SCIA* Nr. 1–2/1954, p. 7–8.

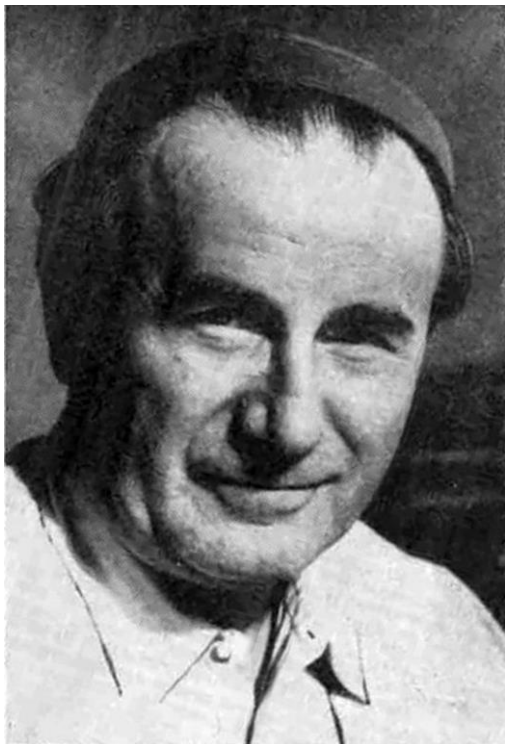


Fig. 2. Camil Petrescu.

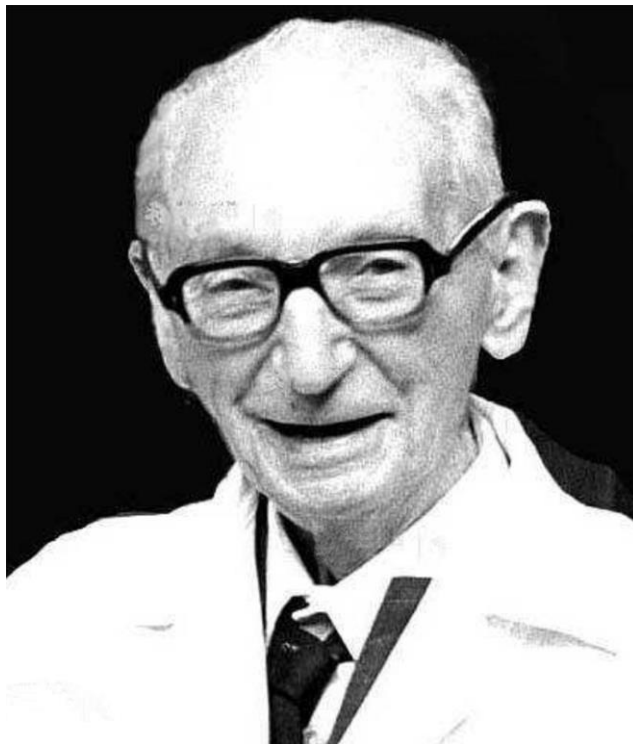


Fig. 3. Ion Jalea

(Fig. 2), sculptorul Ion Jalea (Fig. 3) Krikor H. Zambaccian, colecționar de artă și donator (Fig. 4) și compozitorul Matei Socor (Fig. 5) – membru de nădejde al partidului, autor al imnului național din acea perioadă, „Te slăvim, România” (1953) –, toți trei fiind membrii corespondenți ai Academiei, la care se alăturau doi cercetători ai institutului, Simion Alterescu și Lelia Rudașcu (element activ în munca de partid și de propagandă).³ Componenta se modifică radical în anul următor: doar Jalea, Zambaccian și Alterescu și-au

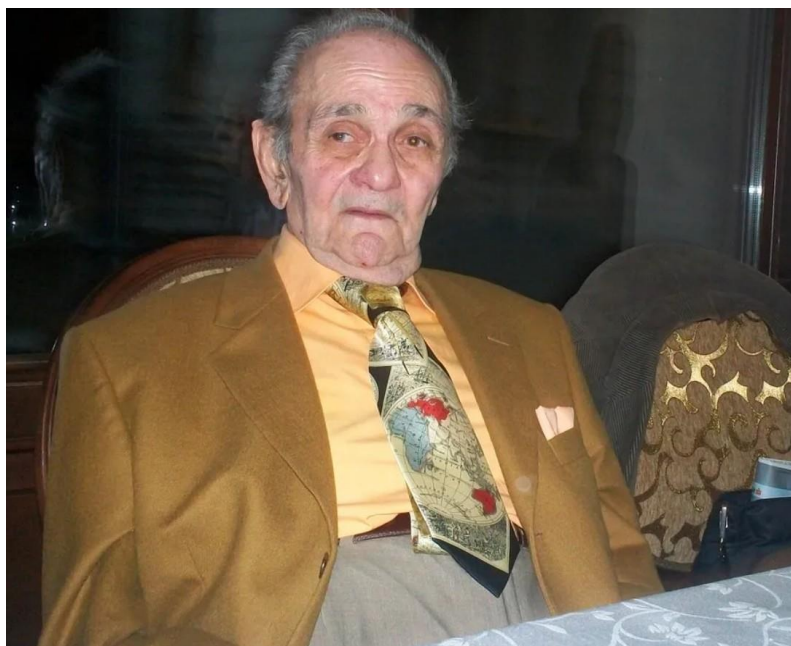


Fig. 4. Krikor H. Zambaccian



Fig. 5. Matei Socor

³ SCIA Nr. 1-2/1954, p. 2.



Fig. 6. Mihail Jora, Institutul de Istoria artei „G. Oprescu”.

păstrat pozițiile, în 1955 fiind co-optați acad. Mihail Jora, ilustru compozitor (Fig. 6) – deși aflat într-o poziție vulnerabilă pentru recente sale compoziții etichetate drept formaliste, pentru apărarea lui George Enescu, deja autoexilat peste hotare, și pentru opiniile sale neconforme orientării P.C.R. –, Zeno Vancea (Fig. 7), Ion Breazu, alți importanți compozitori, arh. Duiliu Marcu (Fig. 8), și el academician, și doi cercetători ai Institutului, Andrei Tudor (Fig. 9) și Mircea Popescu, acesta din urmă secundant al lui Oprescu în chestiuni de politică de partid curente.⁴ La numerele din 1956 comitetul de redacție nu suferă vreo schimbare majoră, doar Amelia Pavel este adăugată din rândul colectivului de cercetare.⁵ În primele două numere ale anului 1957, în chip inexplicabil, dispăre numele acad. Ion Jalea, dar reapare în ultimele două numere⁶ – să fi fost vorba de o scăpată de tehnoredactare sau de vreun avertisment mascat pentru artistul care, portretist al Casei Regale, știuse să își păstreze statutul înalt și după schimbarea vremurilor!?!)

Din 1958, *SCIA* devine periodic bianual, cu doar două apariții, primăvara și iarna. Comitetul de redacție nu se schimbă. Este inclus Tudor Vianu, profesor universitar și personalitate de mare prestigiu a culturii românești, care se bucura și de favorurile regimului.⁷ Abia de la numerele următoare sunt făcute unele schimbări: Andrei Tudor decedase în 1959.⁸ Dispar și numele compozitorului Zeno Vancea și al colecționarului Zambaccian, dar apare acela al istoricului Mihai Berza (Fig. 10). Imediat după numele lui Oprescu este inserat acela al lui Mircea Popescu, în calitate de redactor responsabil adjunct (Fig. 11) și, în final, acela al Ameliei Pavel, ca secretar științific de redacție (Fig. 12).⁹ În al doilea număr din 1959, structura rămâne aproape neschimbată, adăugându-se doar esteticianul Marcel Breazu.¹⁰ În schimb, începând din acest an, toți membrii comitetului de redacție care predau în vreo instituție de învățământ superior, au atașat titlul de profesor la numele lor.

În 1960, la cei deja menționați anterior, se alătură etnograful Mihai Pop (Fig. 13) și istoricul de artă clujean Virgil Vătășianu.¹¹ (Fig. 14)

⁴ *SCIA* nr. 1–2; nr. 3–4/1955, p. 2.

⁵ *SCIA* nr. 1–2; nr. 3–4/1956, p. 2.

⁶ *SCIA* nr. 1–2; nr. 3–4/1957, p. 2.

⁷ *SCIA* nr. 1/1958, p. 2.

⁸ *Andrei Tudor*, în *SCIA* nr. 2/1959, p. 309–310.

⁹ *SCIA* nr. 1/1959, p. 2.

¹⁰ *SCIA* nr. 2/1959, p. 2.

¹¹ *SCIA* nr. 1/1960, p. 2.



Fig. 7. Zeno Vancea, Institutul de Istoria artei „G. Oprescu”.



Fig. 8. Duiliu Marcu.



Fig. 9. Andrei Tudor.



Fig. 10. Mihai Berza, Institutul de Istoria artei „G. Oprescu”.



Fig. 11. G. Oprescu (așezat), Remus Niculescu, preot Nicolae Slăniceanu, Mircea Popescu, 1957.



Fig. 12. Amelia Pavel cu o măicuță, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 13. Mihai Pop.



Fig. 14. Virgil Vătășianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

În 1961 și 1962 nu se mai schimbă nimica în componența colegiului de redacție. Abia în 1963 apar nume noi, precum Mihai Florea, angajat la compartimentul de istorie a teatrului, și Georgeta Oțetea, iar numele lui Simion Alterescu dispăre din listă.

Din 1964, revista se va despărți tematic în seria Artă Plastică și seria Teatru, Muzică, Cinematografie, cu câte două apariții anuale pentru fiecare. Ambele publicații au avut, la începuturi, același comitet redacțional: academician profesor G. Oprescu, redactor responsabil, profesor Marcel Breazu, academicienii Ion Jalea, Mihail Jora, Andrei Oțetea (Fig. 15), Alexandru Philippide (Fig. 16) – cei doi fiind invitați recent să facă parte din acest organism – ca și Paul Cornea (Fig. 17) și Florea Bobu Florescu, șeful compartimentului de artă populară al Institutului, urmat de mai vechii profesori Mihai Pop, Zeno Vancea și Virgil Vătășianu, căruia îi era specificată calitatea de membru corespondent al Academiei. Numele lui Tudor Vianu apărea în chenar pentru că murise recent.¹² Mircea Popescu și Amelia Pavel își păstrau funcțiile de redactor responsabil adjunct și, respectiv, secretar științific de redacție.¹³



Fig. 15. Andrei Oțetea.



Fig. 16. Alexandru Philippide.



Fig. 17. Paul Cornea.



Fig. 18. Ecaterina Oproiu.

¹² Tudor Vianu, în SCIA – Artă Plastică, tom 11, nr. 1/1964, p. 183.

¹³ SCIA - Artă Plastică, tom 11, nr. 1/1964, p. 2.



Fig. 19. Ovidiu Drimba.



Fig. 20. Paul Petrescu, colecția Paul H. Stahl.



Fig. 21. Ștefan Balș.

În numărul 2 al anului următor, dispar câteva nume dintre cele ale membrilor cu greutate: Paul Cornea, Andrei Oțetea și Alexandru Philippide în schimb apare acela al Ecaterinei Oproiu-Murgescu (Fig. 18), reputat critic de cinema, cea mai potrivită alegere pentru a acoperi nevoile rubricii de istoria filmului din revista respectivă.¹⁴ În 1966 nu apar modificări și nici în primul număr din 1967 dar, în al doilea număr din 1967, apar nume noi precum conferențiar universitar Ovidiu Drimba (Fig. 19), Dan Hăulică și Paul Petrescu (Fig. 20), ilustru etnograf, în calitate de secretar științific de redacție în locul Ameliei Pavel, al cărui nume dispăruse din listă.¹⁵ Toți aceștia sunt întâlniți și în revista dedicată artelor spectacolului.

În numărul al doilea din 1968, alături de cei deja menționați mai sus, apar arh. Ștefan Balș (Fig. 21), cineastul Marius Teodorescu și muzicologul Vasile Tomescu.¹⁶ Aceeași structură a fost păstrată și pentru seria Teatru, Muzică, Cinematografie, atât în anul curent cât și în 1969. Doar că, în numărul 2 din 1969, numele lui G. Oprescu apare în chenar negru, decedat pe 13 august.¹⁷

¹⁴ SCIA – T.M.C., tom 12, nr. 2/1965, coperta 2.

¹⁵ SCIA – AP, tom 14, nr. 2/1967, coperta 2.

¹⁶ SCIA – AP, tom 15, nr. 2/1968, coperta 2.

¹⁷ George Oprescu, în SCIA – Artă Plastică tom 16, nr.2/1969, p. 161–162.

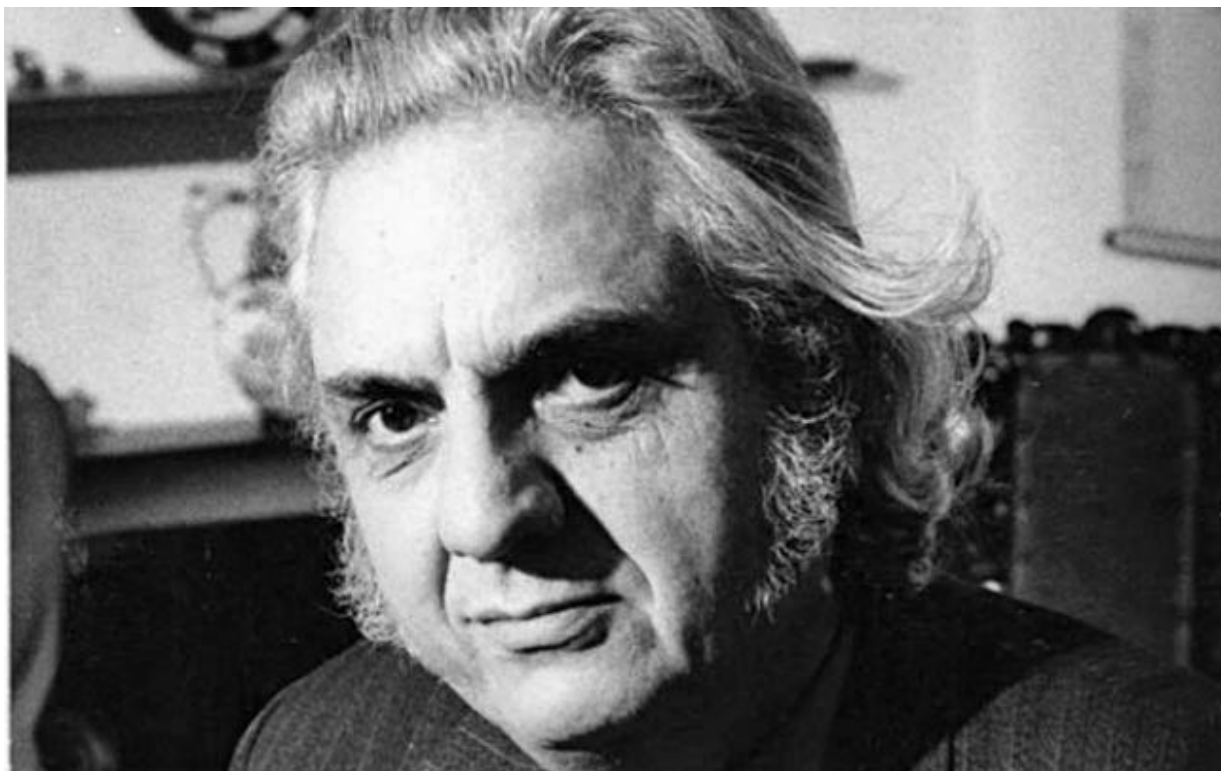


Fig. 22. Radu Bogdan, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Modificări radicale au apărut în nr. 1, tomul 17 din 1970, după dispariția fondatorului și principalului promotor al publicației când politica editorială se schimbă iar în comitetul de redacție urmau să figureze majoritatea cercetătorilor institutului. Nu va mai fi întâlnit, decât disparat, izolat câte un nume sonor de vechi academician sau de universitar cu greutate. Între timp, pe lângă Academia R.S.R., apăruse o altă instituție, care o cam dubla pe cea dintâi, cea prestigioasă, această fiind rezervată celor care activau, cu zel, în promovarea idealurilor comuniste: Academia de Științe Sociale și Politice, în care fuseseră aleși drept membrii câțiva dintre cercetătorii Institutului. Redactor responsabil a fost Mircea Popescu, lungă vreme adjunctul lui Oprescu și urmașul acestuia pe scaunul directorial. El era unul dintre membrii acestei noi academii, la fel ca Marcel Breazu, Ion Frunzetti, Florea Bobu Florescu iar Virgil Vătășianu era menționat cu două titluri, acela de membru corespondent al Academiei R.R.R. și de membru deplin al Academiei de Științe Sociale și Politice. Paul Petrescu, continua să dețină poziția de redactor responsabil adjunct. Pentru a nu se crea animozități sau false ierarhizări, membrii erau aranjați în ordine alfabetică: Radu Bogdan (Fig. 22), Theodor Enescu (Fig. 23), Ion Jalea, Emil Lăzărescu, Remus Niculescu, Amelia Pavel, Sorin Ulea, Teodora Voinescu, în vreme ce tânărul Răzvan Theodorescu era secretar științific de redacție iar secretar de redacție era Yvonne Oardă.¹⁸

Spre a exista colegii redacționale specializare, în același an 1970, după moartea lui Oprescu, *SCIA* seria Teatru. Muzică, Cinematografie începe să aibă un comitet nou. Academicianul Mihail Jora a fost numit redactor responsabil – un titlu onorific – iar Mircea Popescu era redactor responsabil adjunct – de fapt, conducătorul efectiv al periodicului –, având drept membrii pe Simion Alterescu, Ion Cantacuzino, Gheorghe Ciobanu, Dina Cocea, Dumitru Fernoagă, Mihai Florea, Mihnea Gheorghiu, Alfred Hoffman, Ion Pascadi, Zeno Vancea, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu și pe Olga Flegont drept secretar științific de redacție.¹⁹ În anul următor, în numărul 1, numele acad. Mihail Jora apare în chenar negru, semn că trecuse la cele veșnice²⁰ așa că, de la nr. 2 poziția de redactor responsabil a fost ocupată de Mihnea Gheorghiu (Fig. 24), membru al Academiei de Științe Sociale și Politice, restul componenței rămânând neschimbată.²¹ Acest

¹⁸ *SCIA – AP*, tom 17, nr. 1/1970, coperta 2.

¹⁹ *SCIA – T.M.C.*, tom 17, nr. 1/1970, coperta 2.

²⁰ *SCIA – T.M.C.*, tom 18, nr. 1/1971, coperta 2.

²¹ *SCIA – T.M.C.*, tom 18, nr. 2/1971, coperta 2.

periodic va păstra același comitet de redacție în 1972 și 1973, doar că, în ultimul an menționat, secretar științific de redacție va fi ales Ion Cazaban (Fig. 25).²² Abia în 1974 au fost făcute câteva modificări majore: Gheorghiu și-a păstrat poziția privilegiată de redactor responsabil dar a fost secondat de Ion Zamfirescu (Fig. 26) drept redactor responsabil adjunct. Între membrii, alături de mai vechii Simion Alterescu, Ion Cantacuzino (Fig. 27), Mihai Florea, Alfred Hoffman, Zeno Vancea, Mircea Voicana și Elena Zottoviceanu, se alătură muzicologul Octavian Lazăr Cosma și un puternic contingent de studioși ai artei filmului George Littera (fig. 28), Radu Popescu și Florian Potra și un solid teatrolog, Ion Toboșaru (Fig. 29).²³ Între atâția oameni ai ecranului sau scenei italiene, este întâlnit și un ilustru traducător, istoric și critic de artă, Ion Frunzetti. Secretariatul științific de redacție se întărește prin mai accentuata specializare a responsabililor, Ion Cazaban acoperind tematica teatrală și cinematografică iar Lucia Alexandrescu aceea muzicală. Secretar de redacție era tot Yvonne Oardă, ca și la revista dedicată plasticii. Până în 1980, comitetul nu se mai schimbă la periodicul artelor spectacolului, cu excepția mutării la cele veșnice a lui Ion Cantacuzino, în 1976²⁴ și înlocuirea lui Ion Cazaban, în 1980, din poziția de secretar științific cu Oltea Vasilescu pentru teatru și cinema, Lucia Alexandrescu rămânând pentru muzică.²⁵

În 1973, s-a schimbat coperta pentru SCIA – Arte Plastice, optându-se pentru un fond alb pe care era frontispiciul ei, în caractere mari și, în partea de jos, un pătrat în nuanță muștar pe care era scris, cu alb, numărul tomului și anul apariției. Tot în acel an, de la numărul 2, Ion Frunzetti (Fig. 30) devine redactor responsabil datorită poziției sale de director, în rest componența comitetului redacțional rămânând neschimbat cu excepția Ioanei Vlasiu care fusese numită secretar de redacție (evident un secretar științific) iar Yvonne Oardă primise titlul de secretar tehnic.²⁶ În 1981, Ioana Vlasiu a lăsat locul de secretar științific lui Marius Tătaru (Fig. 31)²⁷ iar, în 1983, secretariatul de redacție a fost asigurat de Colette Ghimpețeanu²⁸, apoi de Daniela Arțareanu, începând din 1984. În acest an, structura redacțională se amplifică prin noi membri și sunt schimbate titlurile: nu mai era folosit cel de redactor responsabil ci acela de redactor șef, poziție deținută în continuare de Ion Frunzetti (deși nu mai ocupa funcția de director al Institutului), iar redactorul șef adjunct era Vasile Drăguț (Fig. 32) având membrii pe critice de artă Octavian Barbosa, pe Theodor Enescu, pe profesorii universitari Dinu Giurescu și Dan Grigorescu (Fig. 33), pe Dan Hăulică (Fig. 34), Remus Niculescu, Paul Petrescu, Răzan Theodorescu și Marius Tătaru care fusese păstrat ca secretar științific de redacție.²⁹ Până în 1986 nu mai apar schimbări majore. Doar Sorin Ulea reapare între ceilalți membri, în 1985, anul când a decedat Ion Frunzetti și numele i-a fost publicat cu chenarul negru, de doliu.³⁰ Anul următor, ca redactor șef a apărut Vasile Drăguț avându-l drept adjunct pe Răzvan Theodorescu iar restul comitetului era compus din cercetătorii Institutului (cu excepția lui Giurescu, Grigorescu și Hăulică care fuseseră aleși pentru prestigiul lor): Theodor Enescu, Remus Niculescu, Paul Petrescu, Sorin Ulea și, un nume nou, Gheorghe Vida.³¹ (Fig. 35) În 1987 a trecut Styxul, nemeritat de preatimpuriu, Vasile Drăguț³² așa că din nou au apărut modificări anul următor: poziția de redactor șef a dispărut și a fost păstrată doar aceea de redactor șef adjunct pe care o ocupa Răzvan Theodorescu. Doar că se rarefiase comitetul de redacție prin plecarea/emigrarea lui Dinu Giurescu, Paul Petrescu și Marius Tătaru, în rest figurând majoritatea cercetătorilor din anterioara structură – Enescu, Niculescu, Ulea, Vida, Vlasiu – precum și două nume noi, Andrei Pleșu și Mihai Ispir care fusese numit secretar științific de redacție.³³

Și revista dedicată artelor spectacolului își modificase coperta, pe aceeași variantă de fond alb cu un pătrat roșu garance în partea de jos. Din 1986, în colegiul de redacție prezidat de Mihnea Gheorghiu, ce-l avea adjunct pe teatrologul Ion Zamfirescu, a fost cooptată Manuela Cernat.³⁴ În anul următor, un cercetător apreciat,

²² SCIA – T.M.C., tom 20, nr. 1/1973, coperta 2.

²³ SCIA – T.M.C., tom 21/1974, coperta 2.

²⁴ Manuela Gheorghiu, George Littera, Florian Potra, B. T. Rîpeanu, Oltea Vasilescu, *Recitind scrierile lui Ion Cantacuzino*, în SCIA – TCMC tom 23/1976, p. 149–155.

²⁵ SCIA – T.M.C., tom 27/1980, coperta 2.

²⁶ SCIA – AP, tom 20, nr. 2/1973, coperta 2.

²⁷ SCIA – AP, tom 28/1981, coperta 2.

²⁸ SCIA – AP, tom 30/1983, coperta 2.

²⁹ SCIA – AP, tom 31/1984, coperta 2.

³⁰ SCIA – AP, tom 32/1985, coperta 2.

³¹ SCIA – AP, tom 33/1986, coperta 2.

³² Tereza Sinigalia, *Vasile Drăguț 1928–1987*, în SCIA – AP, tom 35/1988, p. 95–96.

³³ SCIA – AP, tom 35/1988, coperta 2.

³⁴ SCIA – T.M.C., tom 33/1986, coperta 2.

Mihai Florea, a trecut în lumea umbrelor, într-un accident de automobile, văduvind componența comitetului de un membru foarte activ.³⁵ Ca unic secretar științific de redacție a rămas Lucia-Monica Alexandrescu.³⁶ Această structură nu s-a mai schimbat până în 1990 când survin modificări radicale aduse de vremurile noi, sosite după furtunosul decembrie 1989: pe lângă mulți dintre vechii membri, interni sau externi ai Institutului, apar repute personalități din străinătate sau din țară: Liliana Alexandrescu-Pavlovici din Amsterdam, George Banu de la Paris, Manuela Cernat (Fig. 36), George Littera, Florian Potra, Ion Toboșaru, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu (Fig. 37), Octavian Lazăr Cosma (Fig. 38), și câteva nume noi, regizorul Stere Gulea, muzicologul Titus Moisesu și cercetătorii Clemansa-Liliana Firca, Daniela Gheorghe și Daniel Suceava, investit ca secretar științific de redacție.³⁷ Mihnea Gheorghiu dispăruse, temporar.

La revista de artă, schimbările sunt minore în 1990: Răzvan Theodorescu apare ca redactor șef, iar între membrii din comitetul anterior un nume nou este cel al Magda Cârneci, secretariatul științific de redacție revenindu-i Terezei Sinigalia.³⁸ Daniela Arțăreanu rămăsese secretar de redacție și avea să rămână încă mult timp.

Pentru a onora ilustra personalitate a profesorului Virgil Vătășianu de la Cluj, în 1992, s-a luat decizia de a-l onora cu titlul (onorific) de director al revistei, având ca redactor șef pe Andrei Pleșu și redactor șef adjunct pe Ioana Vlasiu. În rest, pe lângă cercetătorii institutului – Bogdan, Cârneci, Enescu, Niculescu, Pavel, Popescu, Theodorescu, Ulea și Vida – cu Hulică și Grigorescu drept membri permanenți – au mai fost invitați în comitet pictorul Horia Bernea, recent numit director al Muzeului Țăranului Român, arh. Grigore Ionescu și istoricul de artă Marius Porumb.³⁹ Tereza Sinigalia continua să fie secretar științific. (Fig. 39)

Odată cu preluarea conducerii institutului de către Remus Niculescu în 1993, sunt făcute schimbări radicale în componența acestui organism. În primul rând sunt modificate titulaturile: Niculescu este „directorul publicației”, urmat de un „comitet consultative” (format din mulți prieteni personali ai directorului sau din oameni în care acesta avea încredere și pe care-i stima, unii fiind colegi de institut) Virgil Căndea (Fig. 40), Alexandru Duțu, Theodor Enescu, Dan Grigorescu, Dan Hăulică, Andrei Pippidi, Andrei Pleșu, Răzvan Theodorescu și Sorin Ullea și, în final, „comitetul de redacție” format din Ecaterina Cincheza-Buculei (Fig. 41), Magda Cârneci, Tereza Sinigalia (secretara comitetului), Gheorghe Vida și Ioana Vlasiu (Fig. 42).⁴⁰ Această componență rămâne neschimbată până la ultimul număr al revistei, în 1997, înainte de întreruperea apariției sale, când la cei deja existenți, sunt adăugați în comitetul consultative alți doi apropiați ai lui Niculescu: Petre Năsturel de la Paris (Fig. 43) și Dumitru Năstase, vechi angajat al Institutului, reputat medievist, mutat între timp la Atena.⁴¹ (Fig. 44)

Și la revista pentru artele spectacolului survin câteva modificări, în 1993, preluându-se structurarea și titulatura folosită în sora mai mari, rezervată plasticii. Ion Zamfirescu poartă onorantul titlu de director al publicației, urmat de comitetul consultative cu aceeași membrii ca în 1990 la care se mai adăugau compozitorii Costin Mierescu de la Paris și Ștefan Niculescu. După o absență de 4 ani, Mihnea Gheorghiu și-a reluat poziția de membru în acest colectiv. Comitetul de redacție, acela care ducea efectiv munca de selectare și editare a periodicului, era format din Lucia-Monica Alexandrescu, Manuela Cernat, Gheorghe Firca (Fig. 45), Daniela Gheorghe și Daniel Suceava iar secretar de redacție continua să fie Daniela Arțăreanu.⁴² Până în 1997 nu au mai fost schimbări majore, doar că, în 1994, directorul Institutului decide să ocupe și el un loc în comitetul consultativ⁴³ iar în ultimul an de apariție al periodicului, numele lui Florian Potra era încadrat în negru, pentru că repauzase într-un fericire.⁴⁴

SCIA – Teatru, Muzică, Cinematografie și-a întrerupt și ea apariția, din motive bugetare, timp de 10 ani. Când a fost reluată publicarea, în 2007, director era Silviu Angelescu iar comitetul consultative a rămas aproape același din 1997, fără Remus Niculescu, Mircea Voicana, Costin Mierescu, Ion Toboșaru

³⁵ Manuela Cernat, *In memoriam Mihai Florea*, în *SCIA – T.M.C.*, tom 34/1987, p. 100.

³⁶ *SCIA – T.M.C.*, tom 34/1987, coperta 2.

³⁷ *SCIA – T.M.C.*, tom 37/1990, coperta 2.

³⁸ *SCIA – AP*, tom 37/1990, coperta 2.

³⁹ *SCIA – AP*, tom 39/1992, coperta 2.

⁴⁰ *SCIA – AP*, tom 40/1993, coperta 2.

⁴¹ *SCIA – AP*, tom 44/1997, coperta 2.

⁴² *SCIA – T.M.C.*, tom 40/1993, coperta 2.

⁴³ *SCIA – T.M.C.*, tom 41/1994, coperta 2

⁴⁴ Oltea Vasilescu, *In Memoriam Florian Potra (1925–1997)*, în *SCIA – T. M. C.*, tom 44/1997, p. 105–105.

și Titus Moisesescu, dar adăugându-se două nume noi, Dan Predescu și organistul și muzicologul bănățean Franz Metz din München.⁴⁵ Din comitetul redacțional dispărea Lucia-Monica Alexandrescu, mutată la cele veșnice⁴⁶ dar se alătura dramaturga Mihaela Michailov. Următorii trei ani nu s-a produs vreo schimbare, exceptând invitarea în comitetul consultativ a Mariei Alexandru, muzicolog din Salonic, în 2010.⁴⁷

Din 2011, odată cu preluarea conducerii Institutului de semnatarul acestor rânduri, survin câteva majore schimbări. În primul rând, este reluată publicarea periodicului de artă plastică, într-o nouă serie dar folosind eleganta și sobra copertă a primei ediții, din 1954. La vremuri noi, oameni noi! Comitetul consultativ îl avea drept președinte de onoare pe acad. Dinu C. Giurescu (Fig. 46) iar ca membrii pe acad. Marius Porumb, directorul Institutului de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca, Mark Bryant, ilustru istoric al caricaturii, prolific publicist și secretar al London Press Club (Fig. 47), Constanța Costea, cercetător în Compartimentul Artă medievală și premodernă a Institutului, Călin Demetrescu (Fig. 48), cercetător independent, expert în mobilier și arte decorative, colaborator la Muzeul Luvru din Paris, Uwe Schögl, istoric al fotografie, șeful Cabinetului de stampe și fotografii al Bibliotecii Naționale a Austriei și președinte al European Society for the History of Photography din Viena (Fig. 49) și Cristian-Robert Velescu (Fig. 50), reputat istoric de artă, autor de importante uvraje dedicate avangardei și operei lui Constantin Brâncuși. Comitetul de redacție a fost compus din Marina Sabados ca secretar științific (Fig. 51), Constantin Ciobanu (Fig. 52) și Corina Teacă (Fig. 53) iar ca secretar de redacție „à la suite”, Daniela Arțăreanu (Fig. 54).⁴⁸ Această structură a rămas neschimbată până în 2014 când Constanța Costea s-a retras în monahism, la Mănăstirea Cornu din județ Prahova, Marina Sabados s-a pensionat iar poziția de secretar științific a fost ocupată de istoricul Alin Ciupală (Fig. 55).⁴⁹ Sabados a trecut în comitetul consultativ, în locul lui Costea. Câteva mici schimbări s-au produs în 2015 când Sabados s-a retras din comitetul consultativ iar în comitetul de redacție Constantin Ciobanu a fost înlocuit de Dana Jenei (Fig. 56).⁵⁰ În 2017 survin alte minore modificări prin încheierea mandatului de secretar științific a lui Ciupală care a fost înlocuit cu ilustrul medievist Constantin Ciobanu.⁵¹ Tot în acel an, Marina Sabados și-a reluat locul în comitetul consultativ. Anul următor, Sabados s-a retras din nou din mult-râvnita poziție de consultant iar în comitetul de redacție Ramona Caramelia a înlocuit-o pe Corina Teacă, la solicitarea expresă a acesteia.⁵² Tot în 2018 am primit o grea lovitură prin pierderea președintelui de onoare, acad. Dinu C. Giurescu, un înțelept sfătuitor și devotat protector al publicației.⁵³ În 2019, acad. Răzvan Theodorescu (Fig. 57) a acceptat, cu plăcere, poziția de președinte de onoare al revistei⁵⁴ pe care a deținut-o până la neașteptatul său deces.⁵⁵ În recente numere ale periodicului au mai apărut câteva schimbări: octogenarul dar încă foarte activul acad. Marius Porumb (Fig. 58) ne-a onorat primind să ocupe locul vacant al confratelui defunct ca președinte de onoare iar în colegiul consultativ a fost invitat să facă parte istoricul de artă Tomáš Winter, directorul Institutului de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe din Praga (Fig. 59), în vreme ce Eduard Andrei (Fig. 60) a înlocuit-o pe Dana Jenei în comitetul de redacție, lucrând, cu multă abnegație, alături de Ramona Caramelia (Fig. 61).⁵⁶

⁴⁵ SCIA – T. M. C., serie nouă, tom 1 (45)/2007, coperta 2

⁴⁶ Gheorghe Firca, *In Memoriam: Lucia-Monica Alexandrescu (1939-2007)*, în SCIA – T.M.C., Serie nouă, tom 1 (45)/ 2007, p. 135–136.

⁴⁷ SCIA – T.M.C., serie nouă, tom 4 (48)/2010, coperta 2.

⁴⁸ SCIA – AP, serie nouă, tom 1 (45)/2011, coperta 2.

⁴⁹ SCIA – AP, serie nouă, tom 4 (48)/2014, coperta 2.

⁵⁰ SCIA – AP, serie nouă, tom 5 (49)/ 2015, coperta 2.

⁵¹ SCIA – AP, serie nouă, tom 7 (51)/2017, coperta 2.

⁵² SCIA – AP, serie nouă tom 8 (52)/2018, coperta 2.

⁵³ Adrian-Silvan Ionescu, *Dinu C. Giurescu – Profesorul*, în SCIA – AP, Serie nouă, tom 8 (52)/2018, p. 253–259; Dana Jenei, *Dinu C. Giurescu (București, 15 februarie 1927 – București, 24 aprilie 2018)*, în SCIA – AP, serie nouă, tom 8 (52)/2018, p. 261–262.

⁵⁴ SCIA – AP, serie nouă, tom 9 (53)/2019, coperta 2.

⁵⁵ Constantin Ciobanu, *Istoricul de artă Răzvan Theodorescu (22.05.1939 – 06.02.2023)*, în SCIA – AP, Serie nouă, tom 13 (57)/2023, p. 293–298; Adrian-Silvan Ionescu, *Un stâlp al Bibliotecii Academiei*, în SCIA – AP, Serie nouă, tom 13 (57)/2023, p. 299–300.

⁵⁶ SCIA – AP, serie nouă, tom 13 (57)/2023, coperta 2.



Fig. 23. Theodor Enescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

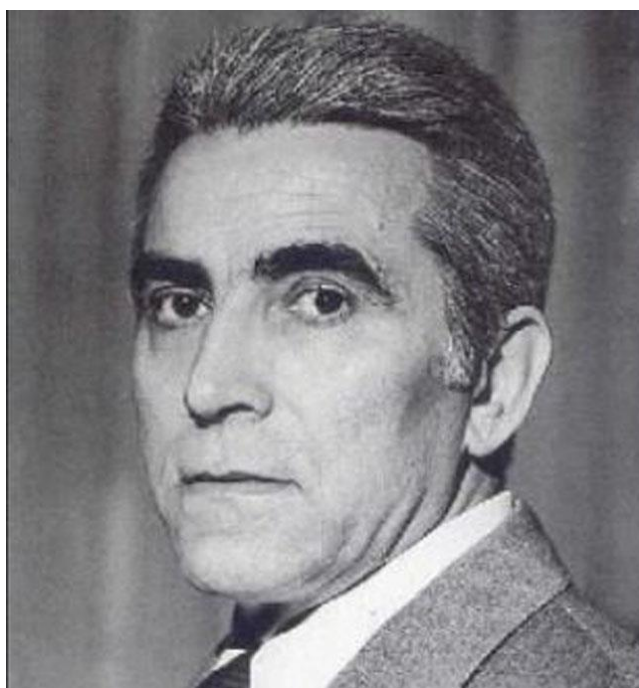


Fig. 24. Mihnea Gheorghiu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

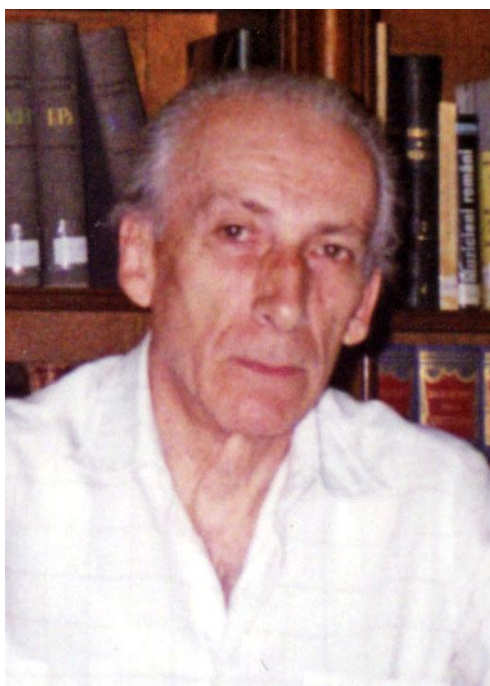


Fig. 25. Ion Cazaban, foto Sorin Chițu.



Fig. 26. Ion Zamfirescu.



Fig. 27. Ioan Cantacuzion.



Fig. 28. George Littera.

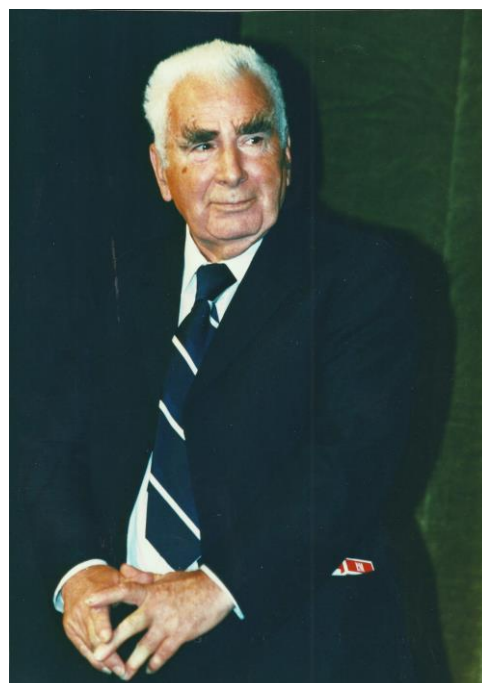


Fig. 29. Ion Toboșaru.



Fig. 30. Ion Frunzetti

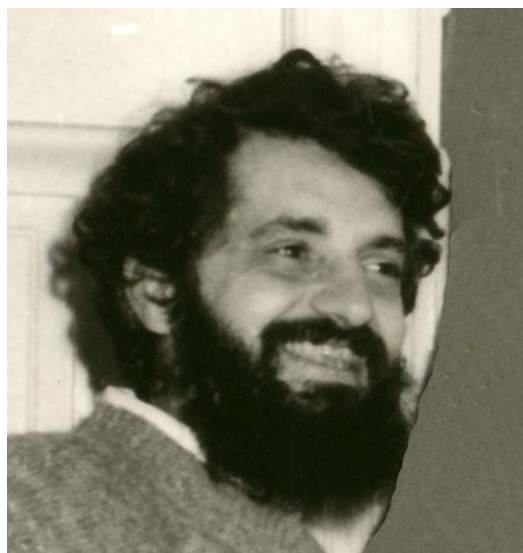


Fig. 31. Marius Tătaru, colecția Ioana Vlasiu.



Fig. 32. Vasile Draguț.



Fig. 33. Dan Grigorescu.



Fig. 34. Dan Hăulică, foto Aurelian Stroe.



Fig. 35. Gheorghe Vida, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 36. Manuela Cernat, 2019, foto Alina Bălan.



Fig. 37. Elena Zottoviceanu, foto Gilbert Gardes.



Fig. 38. Octavian Lazar Cosma.



Fig. 39. Tereza Sinigalia, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 40. Virgil Cădea, foto Sorin Chițu.



Fig. 41. Ecaterina Cingheza Buculei, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 42. Ioana Vlasiu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 43. De la stânga la dreapta: R. Niculescu, P. Năsturel, E. Cingheza-Buculei, Constanța Costea, Ioana Iancovescu, Tereza Sinigalia, Gheorghe Vida, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 44. Dumitru Năstase.



Fig. 45. Gheorghe Firca, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 46. Dinu C. Giurescu, colecția familiei.



Fig. 47. Mark Bryant.



Fig. 48. Călin Demetrescu, 2023, foto Alina Bălan.



Fig. 49. Uwe Schögl.



Fig. 50. Cristian-Robert Velescu, foto Sorin Chițu.



Fig. 51. Marina Sabados, 2019, foto Alina Bălan.



Fig. 52. Constantin Ciobanu, 2024, foto Sorin Chițu.



Fig. 53. Corina Teodora Teacă, 2024, foto Sorin Chițu.



Fig. 54. Daniela Artareanu, secretar de redactie, 2023, foto Dan Radulescu.



Fig. 55. Alin Ciupală, 2015, foto Sorin Chițu.



Fig. 56. Dana Jenci, 2019, foto Alina Bălan.



Fig. 57. Răzvan Theodorescu, 2019, foto Alina Bălan.



Fig. 58. Marius Porumb, 2024, foto Sorin Chițu.



Fig. 59. Tomáš Winter.



Fig. 60. Eduard Andrei, 2019.



Fig. 61. Ramoina Caramelea, 2024, foto Sorin Chițu.

Unele modificări au survenit și la revista de arte ale spectacolului după 2011. Mai întâi, atât din lipsa de suficiente materiale care să acopere un număr cât și din întârzierea adunării acestora, între 2011 și 2017, au fost publicate numere duble sau chiar triple. În acest interval, acad. Dinu C. Giurescu a prezidat și comitetul consultative al acestei reviste care a fost moștenit intact de la numerele anterioare (2007–2010). Doar în comitetul de redacție a fost primită Iolanda Berzuc în locul Mihaelei Michailov care părăsise Institutul.⁵⁷ Daniel Suceava (Fig. 62) a ocupat poziția de secretar științific din 2013⁵⁸ iar din 2016, în colegiul consultativ s-au alăturat istoricul Alin Ciupală și muzicologul Nicolae Gheorghită (Fig. 63), iar istoricul de film Marian Țuțui a devenit cadru de nădejde în comitetul de redacție, suplinind retragerea Iolande Berzuc, pensionată.⁵⁹ În urma decesului acad. Dinu C. Giurescu, poziția de președinte de onoare a preluat-o și la această revistă acad. Răzvan Theodorescu din 2018.⁶⁰ Și tot în acel an, Constantin Ciobanu l-a înlocuit pe Alin Ciupală. Cum Daniel Suceava s-a stins în 2019⁶¹, din acel an, în comitetul de redacție a fost invitată muzicoloaga Ozana Alexandrescu (Fig. 64), alături de Daniela Gheorghe (Fig. 65) și Marian Țuțui (Fig. 66), însă nici unul dintre ei nu a fost investit cu titlul de secretar științific. După dispariția acad. Theodorescu, în 2023, poziția de președinte de onoare al revistei a fost acceptată, cu generozitate, de acad. Marius Porumb. Această structură s-a păstrat până în prezent.

Cu umilele noastre puteri am încercată să prezentăm o imagine de ansamblu a colecțivelor redacționale care au trudit la această revistă, de la fondare și până la zi. Ne-am străduit să dăm chip înaintașilor și contemporanilor, spre a nu fi uitați de viitorime. Tributul nostru de recunoștință pentru vrednicii maeștri fotografi care au imortalizat chipurile celor trecuți și prezenți, cu precădere celor foarte activi în ultimele decenii, Alina Bălan și Sorin Chițu, fără a căror muncă devotată în slujba iconografiei instituționale nu s-ar fi putut încheia această ilustrație elocventă.

⁵⁷ SCIA – T.M.C., serie nouă, tomurile 5–6 (49–50)/2011–2012, coperta 2.

⁵⁸ SCIA – T.M.C., serie nouă, tomurile 7–8–9 (51–52–53)/2013–2014–2015, coperta 2.

⁵⁹ SCIA – T.M.C., serie nouă, tomurile 10–11 (54–55)/2016–2017, coperta 2.

⁶⁰ SCIA – T.M.C., serie nouă, tom 12 (56)/2018, coperta 2.

⁶¹ Nicolae Gheorghită, *Daniel Suceava (4 aprilie 1950 – 31 martie 2019)*, în SCIA – T.M.C., Serie nouă, tom 13 (57)/2019, p. 161–162.

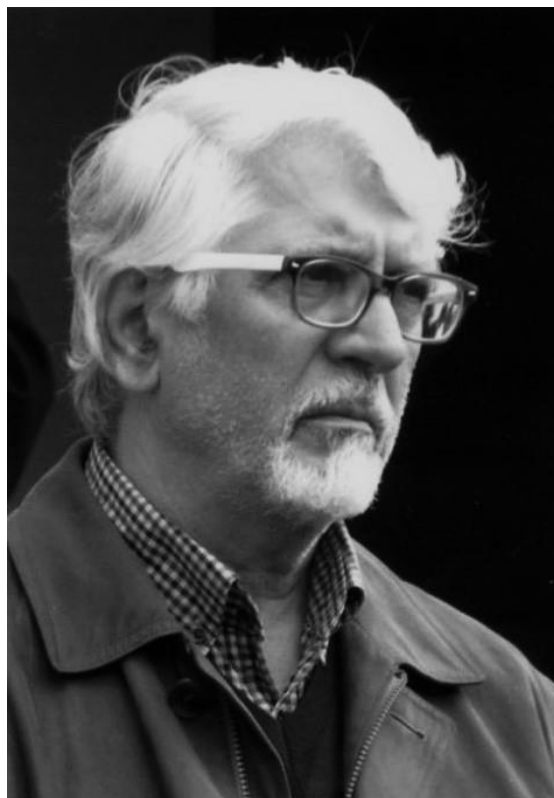


Fig. 62. Daniel Suceava, foto Sorin Chițu.



Fig. 63. Nicolae Gheorghită.



Fig. 64. Ozana Alexandrescu, 2024,
foto Sorin Chițu.



Fig.65. Daniela Gheorghe, foto Sorin Chițu.



Fig. 66. Marian Țuțui, 2015, foto Sorin Chițu.

*

La începuturile revistei, comitetele de redacție erau mai mult de reprezentare și de susținere morală – și politică, uneori – a redactorului responsabil și a echipei sale pentru ca, treptat, în funcție de schimbările mărunte sau majore geopolitice și guvernamentale, acestea să devină un organism nu doar consultativ ci și activ, mulți dintre membri fiind autori constanți în paginile SCIA.

Scriind istoria artei ei au intrat în istorie! Fi-vom noi demni de înaintași? Intra-vom și noi în istorie? Revista noastră, la vârsta ce a împlinit-o, sigur și-a câștigat - prin paginile tipărite cu documente, studii, eseuri și cronici – locul cuvenit în cartea eternității!

AD MULTOS GLORIOSQUE ANNOS VIVAS!

CONTRIBUȚIILE LUI PAVEL CHIIAIA LA REVISTELE *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI* ȘI *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART*

de CONSTANTIN I. CIOBANU

Abstract. Pavel Chihaia's contributions to the magazines *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (*Studies and Research in Art History*) and *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. From 1958 and – with minor interruptions – until 1978, when together with his wife Maria-Ioana (Mira) he requested political asylum in Germany, Pavel Chihaia (1922–2019) was a researcher at the Institute of Art History in Bucharest. During the two decades when he worked in this institution Chihaia developed the major part of his scientific work – over seventy studies on the history of Romanian medieval and premodern art and culture – many of which were published in the pages of the two Institute's magazines: *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (*Studies and Research in Art History*) and *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*.

The purpose of this communication is to highlight the value of Pavel Chihaia's publications from the institute's periodicals, focusing on the following issues: 1) the research of the portraits of Mircea the Elder and his spouse Mara, from Brădet; 2) the construction stages in the *incinta* of the "Negru-Vodă" monastery in Campulung-Muscel; 3) the activity of Gheorghe Asachi in Italy; 4) the old self-portraits of the painters from Wallachia; 5) the tombstones of Matei Basarab and his family; 6) the carved coats of arms belonging to voivodes Vlad Dracul and Neagoe Basarab; 7) the Gothic monuments in the old residences of Wallachia; 8) the beginnings of the Govora monastery; 9) the history and typology of the church of Saint Demetrios from Râmnicul Vâlcea; 10) the Romanesque and Gothic monuments from the 13th and 14th centuries in Wallachia 11) the facade of Neagoe's church in Curtea de Argeș; 12) the problem of the origin and structure of the cities of residence in Wallachia (XIII–XVIII centuries); 13) some art history notes on the "Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie"; 14) the unknown complex of hermits in the Buzău mountains from the time of Neagoe Basarab; 15) the typology of the fortresses of Mircea the Elder seen as monuments of independence and the crusade.

Pavel Chihaia tried and – largely succeeded – to identify and introduce into the scientific circuit some important features of the medieval and pre-modern civilization in the Romanian space. His basic idea is that the Wallachia – situated both in the area of influence of the West and of the Byzantium, later of the Ottoman Empire, – during the time period between the 14th and the 18th centuries had the at least two so-called pre-Renaissance – moments of significant remodeling of the mentalities, of the reception of the new Western cultural models and of their reintegration in an original artistic synthesis: the first in the first quarter of the 16th century and the second in the middle of the 17th century. Chihaia's publications from *Studii și Cercetări de Istoria Artei* and *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* constituted those launching pads where some of the scholar's basic theses took explicit shape for the first time, – theses – later developed and contained in a more nuanced and amplified form in the books, monographs, collections of his studies and interviews.

Keywords: Asachi Gheorghe, church of Saint Demetrios from Râmnicul Vâlcea, coats of arms belonging to Vlad Dracul, Govora monastery, hermits in the Buzău mountains, Mircea the Elder, Neagoe Basarab, self-portrait, tombstone of Matei Basarab.

Din 1958 și – cu mici întreruperi – până în 1978, când împreună cu soția sa Maria Ioana (Mira) a cerut azil politic în Germania, Pavel Chihaia (1922–2019)¹ a fost cercetător la Institutul de Istoria Artei din

¹ Pavel Chihaia s-a născut pe data de 23 aprilie 1922 la Corabia (oraș din interbelicul județ Romanați, actualmente situat în județul Olt) în familia funcționarului Ion Chihaia și a soției sale Elena, născută Crăciunescu, de profesie croitoreasă. De la vârsta de patru ani, după decesul mamei, Pavel este adoptat de o mătușă și își petrece restul copilăriei și adolescenței la Constanța, unde învață la liceul „Mircea cel Bătrân”. În perioada 1941–1945 își continuă studiile la Facultatea de Litere a Universității din București unde debutează și în calitate de literat. Din 1946 face parte din organizația anticomunistă „Mihai Eminescu”.

În lucrarea Ghizelei Cosma și a lui Ioan Tomoiagă *Pavel Chihaia – Bio-bibliografie / Biografie* (inclusă în cadrul *Anexelor* la cartea lui Ovidiu Pecican, *Pavel Chihaia: Aventurile vocației*, Cluj-Napoca, Ed. Mega, 2018, p. 205–209) drept dată a începutului activității lui Pavel Chihaia la Institutul de Istoria Artei este indicat anul 1960. Listele personalului din arhiva institutului certifică însă faptul că cercetătorul era angajat încă din anul 1958.

București. Angajarea sa de către Gheorghe Oprescu – fondatorul și primul director al institutului menționat – a devenit posibilă datorită „liberalizării” tacite, îngăduite tactic la sfârșitul anilor '50 de către conducerea comunistă.

Chihaiia recunoștea că devenind angajat al Institutului de Istoria Artei și fiind silit de circumstanțe să cerceteze arta Evului mediu, a fost nevoit să ia „viața de la capăt”. Neavând studii de istoric de artă, el nu dispunea inițial de pregătirea necesară pentru a cerceta un domeniu atât de complex precum sunt secolele de mijloc din cultura Țării Românești. Însuși Chihaiia mărturisea că „deși colegii îi erau foarte binevoitori și favorabili, nu le-a trebuit multă vreme să se lămurească cât de îndepărtat, cât de inocent era el față de preocupările lor (...)”². Așa că, cu disperarea celui ce are în față alternativa pierderii locului de muncă într-o perioadă istorică lipsită de speranțe, dar și cu o autentică curiozitate și cu o admirație tot mai mare pentru noul său domeniu de aplicare a sânguinței înăscute și a erudiției acumulate pe parcursul anilor, Chihaiia a reușit în scurt timp – și cu brio – să depășească acest handicap.

Pe parcursul celor două decenii cât a activat în cadrul Institutului, Pavel Chihaiia și-a elaborat partea majoră a operei științifice – peste șaptezeci de studii de istoria culturii și artei medievale și premoderne românești – multe dintre care au fost publicate în paginile celor două reviste ale institutului: *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (în continuare SCIA) și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (în continuare RRHA).

Tematica abordată în prima jumătate a anilor 60 – perioadă în care Pavel Chihaiia începe să publice în revistele institutului – ține de portretele voievodale ale lui Mircea cel Bătrân și a doamnei Mara de la Brădet, de paftaua de la Argeș, de biserica domnească din prima reședință voievodală a Țării Românești (Câmpulung), de identificarea celor înmormântați în necropola de la Curtea de Argeș, de activitatea artistică și de operele de artă plastică ale lui Gheorghe Asachi din perioada italiană, de „două autoportrete” de artiști din Țara Românească, de mormintele familiei voievodului Matei Basarab și de stemele sculptate ale lui Vlad Dracul și Neagoe Basarab.

Studiile sunt, cu precădere, de detaliu, concentrate pe evaluarea corectă a perioadei de realizare sau a stilului și manierei de execuție. Un rol important îl joacă cercetările de genealogie, interesate de identificarea personajelor din morminte sau a celor reprezentate pictural, de vestimentația celor zugrăviți. În centrul atenției stau fenomenele artistice din Țara Românească începând cu secolul al XIV-lea și terminând cu secolul al XVIII-lea. Un caz izolat îl prezintă studiul consacrat lui Gheorghe Asachi, unde sunt cercetate începuturile plasticii moderne în Moldova din primul deceniu al secolului al XIX-lea.

Cu timpul Chihaiia a devenit un autor permanent nu numai a revistelor institutului de istoria artei, ci și a unor publicații ecleziastice (*Biserica Ortodoxă Română*, *Mitropolia Olteniei*, *Glasul Bisericii*).

În intervalul 1964-1968 Pavel Chihaiia a cercetat mai cu seamă reședințele domnești inițiale ale Țării Românești, cu precădere pe cele de la Câmpulung și de la Curtea de Argeș. El s-a interesat și de arhitectura și arta plastică din alte orașe ale statului de la sud de Carpați: de la Govora (act. Băile Govora, la 6 km de mănăstirea Govora) și de la Râmnicu Vâlcea. Studiul galeriei de portrete parietale de la Argeș s-a făcut cu aducerea în discuție a reprezentărilor voievodale de pe monede. Nu i-au fost străine lui Chihaiia nici identificările unor artiști din perioadele trecute, precum este cazul lui Lupu Sărățan (studiu apărut în *Revista muzeelor*, 1968, nr. 1).

O trecere de pe terenul ferm al datelor istorice spre narațiunea legendară referitoare la originile prezumate ale Țării Românești și ale figurii lui Negru Vodă s-a produs în anul 1969, cercetările lui Chihaiia concentrându-se pe dezvăluirea sâmburelui istoric al mitului.

În anii 1969-1971, problematica legată de Neagoe Basarab, de stema lui, și apoi de *Învățăture*, intră în centrul atenției cercetătorului român. Pentru toți cei ce nu uită de balada *Meșterul Manole*, atât legendarul Negru Vodă cât și realul Neagoe Basarab – sunt acele două siluete care apar permanent în legătură cu monumentul ecleziastic argeșean.

Anii 1971, 1972 și 1973 au fost dedicați prioritar elaborării tezei doctorale pe tema împrejurărilor în care a apărut, a motivării și a consecințelor avute de fenomenul *decompoziției* și al reprezentărilor *in transis* din sculptura funerară și tombală occidentală. Din acest motiv numărul publicațiilor în reviste ale cercetătorului s-a micșorat simțitor. În urma acestor investigații va vedea lumina tiparului cartea intitulată *Sfârșit și început de ev*. Aici Chihaiia își propune să scoată în evidență câteva opere de artă plastică și câteva

² Gheorghe Grigurcu, *Destinul unui rezistent: Pavel Chihaiia*, în: *România Literară*, 2001, nr. 41, citat după https://arhiva.romlit.ro/index.pl/destinul_unui_rezistent_pavel_chihaiia

scrieri de epocă care ilustrează tensiunile apărute între Biserica catolică și ordinele cavalierești în perioada de cotitură de la Evul Mediu spre Renaștere. În primă sa variantă – trunchiată și cu subtitlul *Reprezentări de cavaleri la începuturile Renașterii* – cartea a fost publicată de către Editura Eminescu în anul 1977³.

După 1974, Pavel Chihaia lucrează la publicarea cărților sale de autor, ceea ce explică diminuarea considerabilă a numărului publicațiilor lui în revistele de specialitate.

1. *Observații asupra portretelor lui Mircea cel Bătrân și doamnei Mara, de la Brădet* a fost prima și relativ scurtă publicație a lui Pavel Chihaia în paginile SCIA (V, nr. 1, București, 1960, p. 253–258) apărută la doar doi ani de la angajarea cercetătorului în cadrul institutului. Este o lucrare de început, cu indiscutabile calități dar și cu unele carențe de ordin metodologic, care certifică nivelul atins de către proaspătul angajat al institutului în primii ani de la îmbrățișarea de către acesta a noii sale vocații de cercetător al artei medievale.

Revenind la publicația menționată, putem observa că atenția lui Chihaia este îndreptată în primul rând asupra portului celor reprezentați: în opinia cercetătorului portretul lui Mircea cel Bătrân de la Brădet însumează elemente de costum mai vechi cu altele mai noi și certifică, atât în înfățișare, cât și în atitudine, depărtarea de vechiul tip de reprezentare al ctitorilor. Cât privește imaginea doamnei Mara, nimic din elementele pe care ea ni le oferă, nu o fac să semene cu un portret din secolul al XIV-lea. Ambele portrete pot exemplifica, o dată în plus, noua viziune a zugravilor din veacul al XVIII-lea, în care „accentul este pus pe realitate, pe simplul omenesc”⁴.

2. *Etape de construcție în incinta mănăstirii „Negru-Vodă” din Câmpulung-Muscel* (în SCIA, VIII, nr. 1, București, 1961, p. 208–221) este un studiu mai amplu, consacrat uneia dintre cele mai vechi așezări religioase din Țara Românească, cea din Câmpulung-Muscel, atribuită încă din secolul al XVI-lea miticului „Negru Vodă” și care a cunoscut numeroase prefaceri, ce au îndepărtat-o de aspectul original. Date inedite – hrisoave, condici, catagrafii, relații de călători și desene – i-au permis cercetătorului dezvoltarea unor detalii suficient de expresive pentru a lămuri, în mare măsură, etapele evolutive ale complexului de construcții de la Mănăstirea din Câmpulung de-a lungul a mai bine de două secole.

Pentru o mai clară expunere a materialului Pavel Chihaia analizează separat zidurile de incintă, turnurile, clădirile mănăstirii, casa domnească, casa egumenească ș.a. Zidurile de incintă sunt datate de către cercetător în cadrul a trei etape distincte: etapa I (1634–1737), etapa II (1737–1860) și etapa III (1860–1886).

Reședința domnească din Câmpulung-Muscel face obiectul unui studiu mai dezvoltat, care, ulterior, va intra în conținutul unui capitol al volumului *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, care va vedea lumina tiparului în 1974 la „Editura Meridiane”. Aici Chihaia va propune o reconstituire a etapelor de construcție a reședinței, datorate, respectiv, domnitorilor Nicolae Alexandru și Matei Basarab. Pentru cercetarea primelor două etape autorul a folosit atât elementele dezvoltate de săpături – încă incomplete la acea perioadă – cât și câteva mici sondaje arheologice. Conținutul acestor două etape, atât de importante pentru istoria și cultura românească, sunt inventariate și analizate cu multă acuritate de către cercetător. Cât privește cele trei incinte principale – cele ale bisericii, ale spitalului și ale hanului – ele sunt, de asemenea, studiate în detaliu.

3. *Date noi în legătură cu activitatea lui Gheorghe Asachi în Italia*, apărut în SCIA (X, nr. 2, București, 1963, p. 437–452), rămân a fi un studiu extrem de pertinent, dar – concomitent – și extrem de

³ De fapt, în această lucrare științifică are loc dezvoltarea unor idei prezente încă în amintita teză de doctorat a cercetătorului, realizată la Sorbonna, sub îndrumarea profesorului Louis Grodecki, medievist și istoric al culturii de talie europeană. Obiectivul cărții consta în cercetarea împrejurărilor în care a apărut *decompoziția* în sculptura funerară occidentală. După cum a remarcat însuși Chihaia în prefață, investigația sa s-a axat pe trei direcții conducătoare: a) tradiția *decompoziției* în literatura biblică și patristică; b) evoluția temei celor *Trei vii și trei morți*, în cadrul căreia apar, în pictură, corpuri în *decompoziție*; c) romanul *Recompensa lumii*, al lui Konrad von Würzburg, care a inspirat personajul *Prințul lumii*, sculptat în piatră pe fațada mai multor catedrale. Concluziile la care ajunge istoricul de artă român după o meticuloasă analiză a diferitor tipuri de surse – istorice, literare, pur documentare, statistice, demografice, cu caracter artistic ș. a. – sunt extrem de relevante: a) imaginile *decompoziției* erau destinate mai cu seamă cavalerilor, celor care, uitând țelurile pentru care ordinele au fost create, s-au îndreptat către amorul curtenitor, muzica profană, poezia lui Ovidiu, fabulațiile epice și compozițiile alegorice de dragoste care aveau nevoie de timp și de fantezie pentru a putea fi descifrate, totodată înăbușind pe cavaleri cu o nouă sensibilitate, în contrast cu vechea tradiție; b) sculptura funerară medievală înfățișând *decompoziția* nu poate fi considerată ca o tendință a epocii către macabru, nici ca expresia unei refuzări, nici ca rezultat psihologic al catastrofelor naturale care au jalonat secolul al XIV-lea, ci ca simbol al unui conflict social (și spiritual totodată!) între două moduri de viață: unul care se inspira din învățăturile tradiționale creștine, și altul care căuta modelele în antichitatea greco-romană; c) reapariția *decompoziției* la începuturile Contrareforme, cu același caracter de memento mori pentru cei care se îndepărtau de Roma, vădește verosimilitatea interpretării conform căreia și în secolul al XIV-lea era vorba, de asemenea, de o categorie socială denunțată ca vinovată: aceea a *cavalerilor*.

⁴ SCIA, V, nr. 1, 1960, p. 258.

izolat în creația lui Pavel Chihaia. Este o incursiune în studiul genezei artei profesioniste de tip neoclasicist din Moldova primelor două decenii ale secolului al XIX-lea. Or, concentrându-se pe arta Țării Românești din perioadele medievală și premodernă, nici arta Moldovei (de dinainte sau de după unirea principatelor) și nici curentele neoclasiche de la începutul secolului al XIX-lea nu s-au aflat în vizorul cercetătorului. Probabil că imboldul de a realiza o astfel de lucrare i-a venit lui Chihaia după ce a făcut cunoștință cu o serie de lucrări, aparținând lui Gheorghe Asachi sau unor prieteni ai acestuia, tot pictori, – lucrări – nestudiate și nepublicate până la acea dată, și care se găseau pe atunci în Muzeul regional din Turnu Severin. Această moștenire, relativ puțin studiată, i-a permis cercetătorului să reia – odată cu prezentarea lucrărilor – și problema, atât de interesantă, a formării lui Gheorghe Asachi ca pictor, în Italia anilor 1808–1812.

Trecând în revistă activitatea lui Gheorghe Asachi din Italia, Chihaia a constatat că tânărul moldovean a fost ajutat substanțial de către Bianca Milesi (1790–1849)⁵, pe care a cunoscut-o către sfârșitul anului 1810 și care l-a prezentat celebrului sculptor Antonio Canova și litografului de mare faimă Vincenzo Camuccini, numit în acei ani de către Napoleon director al muzeelor din Italia. Să nu uităm că Bianca Milesi a fost ea însăși elevă a lui Andrea Appiani, format de profesorul său De Giorgi în spiritul admirației pentru Leonardo da Vinci și Bernardino Luini.

În ceea ce-l privea pe Gheorghe Asachi, trebuie subliniat faptul că el nu s-a mulțumit cu studiile după mulaje pe care le făcea în Academia lui Michele Kock și în atelierul lui A. Canova și nici cu „studiile arheologice” care preocupaseră până la sațietate lumea artistică a Italiei sfârșitului de secol XVIII. Chihaia atrage atenția asupra faptului că „văzând zugrăvite scene din vijelioasa și răsunătoarea carieră a lui Napoleon, Asachi a încercat să dea viață și evenimentelor renumite din istoria țării sale. El i-a rugat pe prietenii săi, pictori mai încercați, să-i compună tablouri cu teme de luptă ale moldovenilor, schițându-le el însuși costumele și înfățișările”.

În opinia lui Chihaia a fost păgubitor pentru arta plastică din Moldova faptul că, reîntors în țară, G. Asachi s-a consacrat în mare măsură altor îndeletniciri, renunțând la cărbune și penel. El își formase într-atât gustul, „trăind pătimaș frumusețea operelor clasice, dar și noul freamăt al drepturilor popoarelor, încât putea discerne și îndruma lucrările tinerilor care urmau să pună temeiul artei moderne în Moldova”⁶.

4. Două vechi autoportrete din Țara Românească este un articol apărut în SCIA (X, nr. 1, București, 1963, p. 211–222) în care Pavel Chihaia cercetează autoportretul sculptat al lui Ghenadie Eclesiarhu de la biserica Sf. Treime din Cerneți și autoportretul pictorului venețian Giorgio Venier păstrat grație copiilor făcute în ulei după portretele votive din biserica mănăstirii Cetățuia din satul Stoenеști-Muscel.

Autorul articolului menționează faptul că în zidul sudic al bisericii Sf. Treime din Cerneți (în apropiere de Turnul Severin) se află încastrat un relief plat de piatră, prezentînd bustul unui călugăr, cu anterior, brâu, comănac și cârje. Relieful, probabil zugrăvit de la origine cu diferite culori, așa cum ne apare și astăzi, poartă în partea superioară o inscripție cu caractere în relief, care ne lămurește asupra personajului reprezentat în piatră și datei portretului: „Ghenadie Eclesiarhu, 1819”. Este cel mai vechi autoportret sculptat din Țara Românească dintre cele cunoscute până în prezent și, ca atare, merită o atenție deosebită.

În opinia lui Chihaia, reprezentarea pe care și-a faurit-o Ghenadie nu are o mare valoare artistică. Câteva planuri mari, detașate din fondul pe care se află – în partea superioară – inscripția, servesc pentru reliefaarea veșmintelor și a comănacului. Întreaga sculptură, prin planurile mari, prin lipsa de adâncime, prin schematismul anatomic, ține de o viziune picturală, foarte apropiată de a zugravului care a reprezentat pe episcopul Neofit în pronaosul aceleiași biserici. Ea nu s-a desprins încă de convenționalismul unei arte legate de o tradiție care dăduse opere remarcabile dar care, „în pragul secolului al XIX-lea, își istovise rosturile”⁷.

Cât privește autoportretul pictorului venețian Giorgio Venier trebuie precizat că el era o parte componentă a mai vastului tablou votiv din biserica mănăstirii Cetățuia din satul Stoenеști-Muscel. Așa cum ne putem da seama din fotografia tabloului votiv găsit în 1912 de către V. Drăghiceanu, portretele reprezentau pe voievozii Radu Negru și pe Nicolae Alexandru, nume care evocă începutul tot mai puțin legendar al Țării Românești. În stînga lui Radu Negru constatăm un alt personaj, înveșmîntat diferit, care intrigă, evident, prin prezența sa alături de cei doi voievozi din secolul al XIV-lea. Într-un studiu publicat în 1956, I. Răuțescu și Z. Petrescu atrag atenția asupra copiilor în ulei ale portretelor votive de la biserica

⁵ Referitor la susținerea lui Gheorghe Asachi de către Bianca Milesi vezi: Elena Bacaloglu-Densusianu, (1878–1947), *Bianca Milesi e Giorgio Asaky*, Roma, 1912.

⁶ SCIA, X, nr. 2, 1963, p. 452.

⁷ SCIA, X, nr. 1, 1963, p. 213.

mănăstirii Cetățuia, copii executate, după cum am văzut, cu prilejul spălării ultimului strat de pictură. Citind inscripțiile după copia executată la apariția stratului penultim de pictură, autorii precizează că personajul din stânga lui Radu Negru se numește Gheorghe Vinețeanu („adică Venețianul – P. Chihaiia”). Studiind copia în ulei a portretelor votive de pe stratul penultim de pictură, constatăm în stânga lui Gheorghe Venețianul un personaj schițat, pictat tot în ulei, dar tăiat pe jumătate de muchia canevasului. Este evident vorba de un adolescent, care poartă inscripția vădit neînțeleasă de cel care a copiat-o: « aga/ugenih ». Asociind această inscripție, cu cea care apare în desenul publicat în volumul *Curtea Domnească din Argeș*, obținem inscripția distinctă : « Niaga ugenih ». Este vorba deci de jupânul Gheorghe Venețianul și de ucenicul său Neaga. Chihaiia exprimă explicit interogarea apărută în acest context: „Nu sunt oare aceste două personaje din picturile de la Stoenеști-Muscel, însuși pictorul Giorgio Venier (Gheorghe din Veneția) – zugravul care trăiește în această epocă în Țara Românească – reprezentat alături de ucenicul său, care s-a numit, după cât se pare, Neaga?”⁸

Concluzia la care ajunge cercetătorul român este extrem de plauzibilă: în anii 1786–1788, pictorul venețian Giorgio Venier s-a reprezentat alături de cei doi vechi voievozi (Radu Negru și Nicolae Alexandru), zugrăvind în dreapta-i și pe ucenicul său Neaga. Această întovărire, neînțeleasă de zugravul-copist din anii 1820 (care a acoperit pe ucenic și a schimbat chipul meșterului) a putut fi oare iarăși scoasă la iveală – se întreabă Chihaiia ⁹.

5. În articolul *Date noi cu privire la pietrele de mormânt ale lui Matei Basarab și ale familiei sale* (SCIA, XI, nr. 1, București, 1964, p. 109–121) Pavel Chihaiia scoate în evidență asemănările evidente ce apropie stilistic pietrele tombale de la Biserica Domnească din Târgoviște (cea a postelnicului Mateiaș, apoi cea a doamnei Elina) cu piatra de mormânt a lui Matei Basarab, de la Mănăstirea Arnota. Meșterul acestor pietre tombale era renumitul sculptor transilvănean Elias Nicolai.

Lucrările lui Elias Nicolai din Țara Românească, cu care i se reîntregește opera sunt următoarele: în toamna lui 1652 a sculptat sarcofagul coconului Mateiaș, mort înainte de 10 august 1652, iar în toamna anului următor – piatra de mormânt a doamnei Elina, moartă la 10 august 1653, în 1654 a lucrat la piatra de mormânt a fiicei „căpitanului de nemți” Gheorghie Kolzinski, în 1656 lucrează prima piatră de mormânt a lui Matei Basarab, așezată în pronaosul bisericii Domnești din Târgoviște, iar cea de a doua piatră funerară, hărăzită lui Matei Basarab, este cioplită de către sculptor de-abia după invazia turco-tătară din ianuarie 1658, la comanda voievodului Mihnea al III-lea Radu și este așezată pe mormântul de reînhumare a lui Matei Basarab din biserica mănăstirii Arnota (or, mormintele inițiale domnești de la Târgoviște au fost pângărite de turci când aceștia au atacat Țara Românească, la scurt timp după moartea domnitorului, iar trupurile celor doi au fost strămutate, în 1655, la Arnota.).

În opinia lui Pavel Chihaiia, cele cinci comenzi din Țara Românească, cunoscute până în prezent, permit să se constate că, între 1652 și 1660, sculptorul a activat în continuare cu aceeași forță de muncă, pe care o aflăm trecând în revistă operele sale din Transilvania.

6. Articolul lui Pavel Chihaiia *Deux armoires sculptées appartenant aux voivodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab* (rom.: *Două steme sculptate aparținând voievozilor Vlad Dracul și Neagoe Basarab*) a apărut în limba franceză pe paginile RRHA (tom I, nr. 1, București, 1964, Editura Academiei Române, p. 151–167).

Aici, într-o succintă incursiune istoriografică, cercetătorul român amintește de lucrarea, rămasă clasică, asupra mănăstirii din Argeș (fostă reședință voievodală a Țării Românești) scrisă în 1857 de către Ludwig Reissenberger, în care ultimul se concentrează pe două sculpturi cu caracter heraldic, realizate în piatră, – sculpturi – care i-au atras atenția prin simbolistica lor complexă și insolită. În mod special intrigă imaginea în relief a unui balaur sau dragon, reprezentat într-o stilistică medievală teratomorfă. Descoperirea recentă a *Albumului Național*, – un caiet ce conține desene executate în 1860 de către pictorul G. Tattarescu – colaboratorul arheologului Alexandru Odobescu, care a studiat cu atenție și competență aceasta veche mănăstire – i-au permis lui Chihaiia să găsească și o imagine a stemelor descrise de Reissenberger.

Într-adevăr, sculpturile nu au scăpat atenției lui Odobescu, care le-a indicat colaboratorului său pentru a fi desenate. Într-unul din aceste desene vedem o singură bucată de stemă, cu două scene, care par săpate pe același bloc de piatră, închise într-un chenar comun, timbrate, la rândul lor, de pasărea conturnată a Țării Românești.

⁸ *Ibidem*, p. 217.

⁹ *Ibidem*, p. 222.

O mențiune în catalogul muzeului de Antichități Naționale, din 1906, i-a permis lui Chihaia să găsească aceste piese sculptate, în depozitul Muzeului Institutului de Arheologie. Cercetătorul și-a dat seama de sensul simbolic pe care îl implică cele două ipostaze reprezentate ale dragonului: într-una dintre steme el este înfățișat triumfător, dominând un alt animal fabulos, cu pieptul lat și cap de reptilă, în timp ce în cealaltă el este înfățișat învins, cu aripile îndoite, lovit de o fiară care arată ca o căprioară.

Concluziile la care ajunge Pavel Chihaia în urma unei extrem de pertinente analize sunt următoarele:

1) Stema pe care Vlad Dracul o încorporase pe fațada clopotniței incintei acestei biserici mitropolitane indică statutul său de cavaler al *ordinului dragonului*, luptător antiotoman; 2) Prin construirea noii sale mănăstiri pe locul vechii incinte mitropolitane ruinate, 75 de ani mai târziu, voievodul Neagoe Basarab a ordonat ca pe stema sa de pe turnul de la intrare să fie reprezentat un simbol religios, cel al apărării creștinismului; 3) Aceste două steme sculptate au o valoare aparte – în calitate de reprezentări figurative – formând o punte de legătură între operele cunoscute de pe teritoriul Țării Românești din secolele XIV și XVI.

„Faptul că – pe vremea când turcii, în plină expansiune, înaintau în Europa, trecând de Constantinopol –, pe fațada turnului Mitropoliei Țării Românești se aflau steme în care simbolul cumplitei puteri a Islamului apare învins de un alt simbol, superior prin idealul său etic, pare a fi extrem de relevant pentru această perioadă de rezistență dramatică din istoria poporului român”¹⁰.

O dezvoltare a acestor idei găsim ulterior și în capitolul „Vlad Dracul voievod al Țării Românești și cavaler al Ordinului Dragonului” din cartea „Țara Românească între Bizanț și Occident”, care a fost publicată de Editura Institut European la Iași, deja după revoluție, în anul 1995. Scopul cărții era să ofere cititorului o viziune polifonică asupra artei și culturii medievale din Țara Românească, o viziune în care tradiționalul vector bizantin și sud-slav să fie întregit de cel occidental și central-european, – vector – poate mai puțin accentuat, mai puțin vizibil, dar, cu certitudine prezent și în zonele situate la sud și la est de Carpați. După cum subliniază însuși Pavel Chihaia în prefața la respectivul volum, „relațiile cu Occidentul (...) sunt deosebit de importante pentru cunoașterea și descifrarea spiritualității românești în general”¹¹. Or, aceste relații – aproape necunoscute marelui public la acea vreme – au fost apreciable până la intrarea țărilor române în umbra suzeranității otomane, scăzând în intensitate către sfârșitul secolului al XV-lea, când are loc acest impact, dar reînviind și modificând peisajul cultural românesc din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Capitolul amintit mai sus, își propune să arate nu numai ceea ce au primit românii de la lumile postbizantină și occidentală, ci și ceea ce au dăruit ei acestor lumi. „Incadrate în frontul cruciadelor târzii antiotomane țările române au apărut pe de o parte Occidentul cu prețul unor sângeroase și ignorate sacrificii, iar pe de alta au năzuit la eliberarea Balcanilor și a Bizanțului strălucit, capitala ortodoxiei. Dacă această rezistență a fost până la urmă nimicită, aceasta nu s-a datorat lipsei de elan sau simț politic al fruntașilor țărilor române, ci mai cu seamă imperiilor vestice care au ignorat în mare măsură realitățile răsăritene, le-au neglijat, și la capătul unor decenii de indiferență, le-au abandonat”¹².

7. și 10. Scrise în limba franceză, cele două studii ale lui Chihaia *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie* (rom.: *Monumente gotice în vechile reședințe din Valahia*) și *Monuments romanes et gothique du XIII-e au XIV-e siècle en Valachie* (rom.: *Monumente romanice și gotice din secolele al XIII-lea și al XIV-lea în Valahia*) au apărut în RRHA, respectiv, în tomul II (1965, p. 67–80) și tomul V (1968, p. 37–60). În pofida unor cadre cronologice nu întotdeauna identice, aceste studii formează, totuși, o cercetare continuă și unitară, care merită a fi evaluată în totalitatea ei.

În opinia lui Pavel Chihaia studiul bisericilor catolice din orașele de reședință Câmpulung-Muscel și Târgoviște este direct legată de evoluția socială și politică a Țării Românești. Astfel, la scurt timp după imigrarea „sașilor”, care au venit să se stabilească în secolul al XIII-lea în localitatea românească Câmpulung, a fost construită o biserică catolică. Această imigrație s-a produs mai târziu și la Târgoviște, unde existența bisericii mănăstirii catolice este atestată abia din 1417. Aici imigranții sunt în mare parte artizani și negustori, spre deosebire de Câmpulung, unde această imigrație are caracterul unei ocupații militare și politice. Proporțiile monumentale ale bisericilor catolice din secolele al XIII-lea și al XIV-lea, și începutul secolului al XV-lea, atestă situația materială înfloritoare a constructorilor acestora.

O altă fază a construcției bisericilor catolice a început pe la mijlocul secolului al XVI-lea (1540–1560), când au fost construite biserici franciscane la Câmpulung și Târgoviște, care au devenit, respectiv, actualele

¹⁰ RRHA, I, nr. 1, 1964, p.163.

¹¹ Pavel Chihaia, *Arta medievală*. Vol. 3. *Țara Românească între Bizanț și Occident*, București, 1998, p. 5.

¹² *Ibidem*.

biserici Sf. Gheorghe și „Kretzoulesco”. Această fază marchează începutul luptei dintre catolicism și religia luterană, ale cărei efecte s-au simțit și în cadrul micilor comunități catolice din fostele orașe de reședință ale voievozilor Țării Românești.

Remarcăm că dimensiunile, calitatea materialelor folosite și valoarea artistică a bisericilor catolice din Țara Românească acelei faze sunt în scădere. În timp ce tradițiile bizantine, transmise prin Balcani, au prins rădăcini și au dat roade, stilurile din Transilvania au avut doar o mică influență asupra arhitecturii și artei valahe din Evul Mediu.

8. Articolul lui Chihaiia *Date noi despre începuturile mănăstirii Govora* a apărut în SCIA în anul 1966 (Seria AP, XIII, nr. 2, București, p. 247–253).

Aici Pavel Chihaiia constată că atât mănăstirea Govora, cât și cea din Târgșor, sunt obiectul unei atenții deosebite din partea celor doi fii rivali, ai lui Vlad Dracul: Vlad Țepeș ridică mănăstirea din Târgșor pentru pomenirea tatălui său în momentul în care este nevoit să părăsească mănăstirea ruinată a Govorei, căreia îi făcuse danii; pe când Vlad Călugărul inițiază refacerea mănăstirii Govora, urmând ca Radu cel Mare, fiul său, să o reconstruiască, și dă o atenție deosebită ctitoriei rivalului său din Târgșor. În contrast cu această atenție a descendenților lui Vlad Dracul pentru mănăstirea Govora, Dăneștii¹³, aflați pe tron între domniile lui Vlad Dracul și cea a lui Vlad Călugărul (Vladislav II, Basarab cel Tânăr (Țepeluș), Basarab Laiotă), nu sunt în nici un fel evocați în hrisoavele mănăstirii.

Firele cercetării începutului primei așezări monastice de la Govora l-au dus pe Chihaiia către cel de al doilea sfert al veacului al XV-lea, către Dan II sau, mai degrabă, Vlad Dracul, domnitor care a fost trecut, ulterior, și în pomelnicul mănăstirii.

9. O cercetare bazată pe date arhivistice, pe investigații istorico-arhitecturale și pe sondaje arheologice efectuate *in situ* o prezintă studiul *Un vechi monument de arhitectură în Râmnicul Vâlcea: Biserica Sfântul Dumitru* apărut în 1967 în SCIA (Seria AP, XIV, nr. 2, București, 1967, p. 175–186).

În partea introductivă a studiului, Chihaiia ne relatează faptul că nu departe de centrul orașului Râmnicul-Vâlcea se află biserica ortodoxă Sf. Dumitru, al cărei turn-clopotniță, înalt de 12,50 m, domină împrejurimile. Așa cum a observat încă Nicolae Iorga, biserica Sf. Dumitru prezintă un plan diferit de cel al bisericilor ortodoxe din Țara Românească. Deoarece până în anii 1960 nu s-a studiat îndeaproape acest turn-clopotniță și nici biserica de care el este legat, pentru a se determina raporturile lor în spațiu și timp, Pavel Chihaiia și-a propus să încerce să deslușească atât începuturile, cât și evoluția întregului monument.

Studiul bisericii Sf. Dumitru a arătat că monumentul original a constat dintr-o biserică-sală, tăvănită cu grinzi aparente, care avea la est o absidă pentagonală, și un turn, foarte probabil cu două niveluri, alipit fațadei de vest.

O scurtă ochire asupra trecutului lăcașurilor catolice din Râmnic i-a permis lui Chihaiia să stabilească și identitatea monumentului cercetat. Or, actuala biserică catolică din Râmnicul-Vâlcea, cu hramul Sf. Anton de Padua, a fost construită în anul 1723, în timpul ocupării Olteniei de către austrieci (1717–1739), când întemeietorii ei au putut beneficia de largul sprijin al autorităților ocupante. Dintr-un interesant raport din secolul al XVIII-lea aflăm însă că, încă înainte de 1723, anul în care a fost pusă piatra de temelie a acestei biserici, a existat, pe același loc, o clădire a franciscanilor și un oratoriu pentru oficierea slujbei.

Așa că fie locul vechii biserici catolice din Râmnicul-Vâlcea intră în proprietatea clerului ortodox (respectiv al episcopiei de Râmnic) către mijlocul secolului al XVIII-lea, când se reconstruiește biserica, de astă dată ortodoxă, fie, mai probabil, că această trecere se făcuse mai înainte, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, este un fapt cert că la începutul secolului al XVIII-lea vechea biserică catolică se afla în stare de ruină și enoriașii sunt nevoiți să-și ridice un alt lăcaș, pe un alt loc.

Concluzia la care a ajuns Pavel Chihaiia, pe temeiul izvoarelor, este că vechea biserică catolică din Râmnic este anterioară anului 1530. Acest lucru poate fi confirmat considerând materialul, tehnica și puținele trăsături stilistice pe care le oferă monumentul însuși. Considerând întregul monument original, trebuie să avem în vedere că biserica-sală, cu un turn alipit fațadei de vest, avea și un altar pentagonal, gotic. Așa că este foarte probabil ca sașii din Râmnicul-Vâlcea, prezenți documentar încă de la sfârșitul secolului al XIV-lea, să fi avut o biserică a lor care s-a înălțat pe locul actualei biserici ortodoxe Sf. Dumitru, păstrată, în parte, până în zilele noastre.

¹³ Dăneștii au fost membri ai dinastiei princiare a Basarabilor, ramura care descinde din Dan I, fratele lui Mircea cel Bătrân. Erau adversarii de moarte ai Drăculeștilor. Dăneștii, susținuți de boierimea olteană, erau „Basarabii legitimi”, în timp ce Drăculeștii, care se sprijineau pe boierimea munteană erau considerați „linia bastardă” a dinastiei. Certurile pentru tron dintre cele două linii ale Basarabilor au marcat negativ pentru multă vreme viața politică din Țara Românească.

11. În studiul *Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș*, (SCIA, Seria AP, XVI, nr. 1, București, 1969, p. 65–84) Pavel Chihaia a încercat să stabilească iradierea artistică și culturală a celebrei ctitorii a lui Neagoe, atât în Țara Românească cât și peste hotare. Referindu-se la fațada acestui monument, cercetătorul a stabilit unele analogii cu pictura exterioară a bisericilor moldovenești. Cât privește Țara Românească, aici ornamentica sculptată din exteriorul bisericii de la Argeș a influențat, după cum se știe, o serie de monumente apărute ulterior. Printre ele se numără biserica mănăstirii Căluș, unde s-a păstrat până în prezent pragul superior al unui ancadrament cu intradosul arcului împodobit cu fleuroni, care amintesc îndeaproape de cel de la portalul bisericii lui Neagoe.

Chihaia nu se îndoia, că atât preluarea unor trăsături ale ctitoriei lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș, cât și referințele la *Învățăturile* acestui voievod au fost în mod intenționat prezentate de către boierii Buzești la biserica lor din Căluș, pentru a-și sublinia astfel drepturile familiale conferite de un voievod cu un prestigiu cultural și politic neîntrecut.

Considerarea fațadei bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș i-a permis lui Chihaia să contureze câteva dintre semnificațiile ei în contextul întregii așezări monastice. Unul dintre aceste înțelesuri, cel mobilizator, conceput și realizat pentru întâia oară și în exteriorul unui monument din țările române, pare a fi fost prima exteriorizare a unei picturi cu implicațiile de conținut pe care le vom găsi mai târziu în Moldova lui Petru Rareș.

Dintre rodnicile influențe pe care fațada bisericii lui Neagoe le-a avut asupra operelor de artă din Țara Românească, Chihaia s-a oprit la portretele votive și la ansamblul iconografic al bisericii mănăstirii Căluș, a căror analiză i-a permis, printre altele, să adăuge un nou argument pentru dovedirea autenticității *Învățăturilor* lui Neagoe și să pună în evidență, o dată mai mult, viabilitatea miraculoasă a gândirii voievodului transpusă în slovă, piatră sau culoare. Or, mănăstirea, ctitorită de același Neagoe Basarab și cunoscută mai mult sub denumirea de Biserica Episcopală din Curtea de Argeș este introdusă în aceeași ecuație cu *Învățăturile* voievodului din dorința de a urmări, prin genuri de artă eterogene, spiritul creator al epocii în care a trăit voievodul, și de a desluși mai bine trăsăturile specifice ale culturii medievale românești din secolul al XVI-lea, – trăsături – oglindite atât în artele vizuale – în cazul de față în arhitectură – cât și în arta cuvântului.

12. În articolul *Contribuții la problema originii și structurii orașelor de reședință din Țara Românească [sec. XIII–XVIII]* (SCIA, Seria AP, XVII, nr. 1, București, 1970, p. 57–71) Chihaia propune să stabilească câteva fapte importante referitoare la geneza și planificarea stihnică sau deliberată a capitalelor din Țara Românească. Folosind un material documentar original și mai multe investigații făcute în teritoriu, la fața locului, autorul ajunge la concluzia că, spre deosebire de unele castele de reședință occidentale, construite în perioada fărâmițării feudale – care s-a reflectat chiar și în locația lor inaccesibilă – reședințele din Țara Românească s-au format la sfârșitul Evului Mediu, într-o epocă de centralizare, în care avantajele comerciale le depășeau pe cele militar-defensive; de aceea, aceste reședințe românești nu se găsesc pe vârfurile accidentate ale munților, ci se află în apropierea unor râuri, în proximitatea unor rute comerciale importante.

13. În relativ succintul articol din 1971 *Câteva note de istoria artei pe marginea „Învățăturilor” lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (SCIA, Seria AP, XVIII, nr. 2, București, 1971, p. 321–329) Chihaia a propus o considerare globală a fenomenelor artistice din vremea lui Neagoe, pornind de la aceeași viziune despre lume și de la concepțiile estetice ale epocii respective.

14. Studiul *Un complex necunoscut de sihăstrie din munții Buzăului din vremea lui Neagoe Basarab* apărut în SCIA (Seria AP, XX, nr. 1, București, 1973, p. 3–20) s-a bazat pe redescoperirea pe teren, în anul 1973, a complexului monastic din munții Buzăului. Aceasta a fost pentru Chihaia o finalizare logică a unei susținute activități de explorare arhivistică și de bibliotecă a însemnărilor călătoriilor arheologice a unor înaintași din secolul al XIX-lea, cei mai importanți dintre ei fiind Alexandru Odobescu și prietenul lui, pictorul elvețian Henric Trenck. Or, ulterior perioadei în care a devenit interesat de raionul Buzău și la scurt timp după ce a primit primele răspunsuri la chestionarul său arheologic, scriitorul și arheologul român Alexandru Odobescu a făcut o descoperire remarcabilă. Informațiile pe care le-a adunat au condus la identificarea unei zone îndepărtate din nordul Buzăului marcată de existența unui număr mare de peșteri misterioase, morminte și încăperi sculptate în piatră. Deși Odobescu, ajutat de pictorul elvețian Henri Trenck, a efectuat cercetări de teren încă în anul 1871, nu și-a publicat niciodată descoperirile și nici nu a tras concluzii cu privire la originea criptelor, astfel manuscrisele sale rămânând uitate în arhivele Academiei Române¹⁴.

¹⁴ Vezi: Alexandru Odobescu, *Opere complete*, Vol. 3, Ed. Minerva, Institut de Arte grafice și editură, București, 1908.

Astfel, grație publicațiilor lui Pavel Chihaia, printre care alături de deja amintitul studiu din *SCIA AP* (1973) se mai numără articolele *Date noi despre bisericuțele rupestre din Munții Buzăului* (*Glasul Bisericii*, 1974, 5–6, p. 507–517) și *Drumul fericit spre cuibul isihast din Munții Buzăului* (*Viața Românească*, 1995, p. 9–10, p. 6–13), vechiul și uitatul complex monastic a reintrat în circuitele științifice și turistice moderne.

15. Cetățile lui Mircea cel Bătrân, monumente ale independenței și ale luptei de cruciadă (*SCIA*, Seria AP, XXIV, București, 1977, p. 53–65) este ultimul articol al lui Chihaia apărut în paginile unei reviste academice românești înainte de emigrarea cercetătorului în Germania, în anul 1978. Drept obiecte de studiu ale acestui articol au fost alese: Cetatea Severinului, cetatea de la Stoenesti-Cetățeni (pe drumul de la Brașov spre Gurile Dunării), cetatea Turnu (în fața vechii cetăți Nicopole), Hârșova și Enisala – două cetăți din Dobrogea care – împreună cu marea cetate a Silistrei – au constituit puncte de sprijin pentru Mircea cel Bătrân în lupta lui pentru independența țării.

Concluziile care se desprind din prezentarea cetăților lui Mircea cel Bătrân în contextul evenimentelor din timpul domniei acestui voievod i-au permis lui Pavel Chihaia să răspundă la întrebarea dacă aceste puncte întărite au servit intereselor Țării Românești și „cruciadelor” inițiate în această parte a Europei. Într-adevăr, dacă cetățile din nordul Țării Românești, cea a mănăstirii Cozia sau cetatea Dâmboviței, sau cele din sud, Turnu și Giurgiu, au folosit ca puncte de apărare fie împotriva regatului ungar, fie a Imperiului otoman, cetățile din cele două extremități – Severinul la vest, Hârșova sau Enisala la est – ne vorbesc despre cele două platforme de acțiune ale luptei de cruciadă în care era angajat Mircea cel Bătrân, ambele mari bastioane de atac înspre sudul ocupat de turci. Este semnificativ faptul, că aceste din urmă cetăți ne apar inserate în cele două coridoare culturale pe care le-a pus în lumină Răzvan Theodoreseu în cartea *Bizanț, Balcani, Occident: la începuturile culturii românești (secolele X–XIV)* (București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1974, p. 275). De fapt, viața acestor cetăți, dedusă din vestigiile arheologice și din izvoare, ne permite să marcăm mai precis evoluția evenimentelor, să precizăm datele și să stabilim aria de autoritate a domnului. La rândul lor, împrejurările pe care le cunoaștem ne conturează existența acestor puncte de ofensivă și de apărare. Oricum, privind portretul lui Mircea cel Bătrân de la Cozia, vom înțelege mai bine însemnele vulturilor bicefali, raportându-i la zidurile puternice ale cetăților de pe malul drept al Dunării. (...) (Pavel Chihaia, *Arta medievală*, Vol. III, București, 1998, Ed. Albatros, p. 27).

În încheierea acestui scurt omagiu adus memoriei eminentului cercetător, vom menționa doar faptul că Pavel Chihaia a încercat și – în mare parte a reușit – să identifice și să introducă în circuitul științific câteva trăsături importante ale civilizației medievale și premoderne din spațiul românesc. Extrem de rodnică și de bogată în consecințe s-a dovedit a fi teza lui de bază, conform căreia Țara Românească – situată atât în zona de influență a Occidentului cât și a Bizanțului, ulterior, a Imperiului Otoman – de-a lungul intervalului de timp cuprins între secolele al XIV-lea și al XVIII-lea a avut cel puțin două așa-numite *prerenasteri* – momente de remodelare semnificativă a mentalităților, de receptare a noilor modele culturale occidentale și de retopire a lor într-o sinteză artistică originală: cea dintâi în primul sfert al secolului al XVI-lea (epoca lui Neagoe Basarab) și cea de-a doua în mijlocul secolului al XVII-lea (epoca lui Matei Basarab, cuprinsă între anii 1632 și 1654). Publicațiile lui Chihaia din *SCIA* și *RRHA* au constituit acele rampe de lansare unde au prins pentru prima dată contururi explicite unele teze de bază ale savantului, – teze – dezvoltate ulterior și cuprinse într-o formă mai nuanțată și mai amplificată în cărțile, monografiile, culegerile de studii și interviurile lui.

VASILE DRĂGUȚ: ARTA DE A TRĂI ȘI SCRIE DESPRE ARTĂ

de VLAD SPATARIU

Abstract: Vasile Drăguț is an important name in the field of arts. With an activity spread over more than three decades as an art historian and critic, as a pedagogue and director of institutions of great importance in the administration of cultural heritage, Drăguț is among those who, through his literary work, contributes even today to the preservation and academic dissemination of art. Endowed with a very special professional passion, he made use of all his activities in accomplishing his vocation of researching, recording and synthesizing information of great value, making them accessible to the general public through a series of publications in various specialized journals, small works, but also extensive synthesis works that are still part of the fundamental specialized literature, essential in training the young generation of specialists. Vasile Drăguț was a character whose activity combined several forms of the same passion, which manifested through different functions, focused on a clearly defined purpose, sometimes difficult to understand from the perspective of those who were his contemporaries. Today, looking back at a work that totals thousands and thousands of pages, photographs and video recordings dedicated to art, we can certainly speak of a life whose legacy has itself become part of the Cultural heritage.

Keywords: Art history; Vasile Drăguț; preservation of art; Cultural heritage.

La împlinirea a aproape 100 de ani de la nașterea lui Vasile Drăguț, artele pe care le-a slujit cu atâta dăruire vorbesc despre un autor care, prin fiecare articol scris și fiecare emisiune înregistrată în radio sau televiziune, a subliniat importanța acestui patrimoniu național, adesea, prea puțin prețuit. Timp de aproape 40 de ani, criticul și istoricul de artă, profesorul, rectorul și managerul unor instituții de specialitate naționale și internaționale devine vocea prin care monumentele artistice își transmit tainele înmagazinate în tăcerea lor statică. Deși larg admirate, obiectele de artă pot fi înțelese doar atunci când, cu mult efort și răbdare, te dedici lor, oferindu-le o poziție privilegiată în lista de priorități cotidiene. Exemplificarea unei adevărate relații între om și monument este viața lui Vasile Drăguț care prin neobositul său spirit, a cercetat, notat și publicat mii de file despre cele văzute în călătoriile sale de studiu.

Andrei Pleșu îl prezintă astfel: „O asemenea energie, pentru care apărarea valorilor nu poate fi decât ofensivă, realistă, concretă, e calitatea distinctivă a lui Vasile Drăguț. Tipologic, el nu ține de „casta” sacerdoților, ci de aceea a războinicilor. Robust și perspicace, de o inflexibilă hărnicie, rapid și tonic, tactician aprig și combatant obstinat, Vasile Drăguț are dotația ideală a păstrătorului de teritorii și de cetăți.”¹ Drăguț este un om al faptelor. Înzestrat cu o pasiune neobosită pentru cercetare, caută soluții pentru a evidenția în rândul cetățenilor de rând populariza către publicul larg valori fără de care istoria poporului nostru este mult mai săracă. Pornind de la sutele de consemnări realizate în călătoriile la pas prin țară, el creează un inventar al obiectelor de artă. Însotite de schițe și fotografii, aceste însemnări pun baza unor lucrări ample de sinteză. Vasile Drăguț este în egală măsură un om al cercetărilor bibliografice, cunoscând bine literatura de specialitate existentă în limbile de circulație internațională precum franceza, engleza, italiana și germana. Sub influența marilor biblioteci de la Roma și Vatican, care adăpostesc mărturiile istorice ale trecutului, pornește un proces anevoios de redactare a unor opere fundamentale. Continuând

¹ Andrei Pleșu, *Secolul 20*, nr. 4–5–6/1985, în *Manuscriptum*, Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177), p. 125.

activitatea înaintașilor săi, Drăguț optează pentru o privire integratoare asupra fenomenului artistic din spațiul geografic românesc apelând la un citat al lui Nicolae Iorga: „Noi am făcut unirea la 1859, dar unirea artistică și literară o făcusem încă din secolul al XVI-lea și de aceea, unirea de mai târziu a fost așa de solidă după cum unirea cu Ardealul sub forma culturală și artistică era făcută de pe vremea lui Brîncoveanu, și, de aceea, unirea definitivă este așezată pe baze atât de solide.”² Pentru Vasile Drăguț, arta este un liant puternic în societate, prin care se definește un popor. Acest spirit de unificare prin artă reprezintă și frământarea pentru găsirea unei identități naționale, a unei Români care, de-a lungul secolelor, fusese zdruncinată de tumultoase schimbări ale subjugărilor politice.

Arta de a descoperi arta

Vasile Drăguț este profund interesat de aspectele pe care omul de rând le trece cu vederea, pe care le consideră insignifiante, și își construiește adevărul pe dovezi palpabile ce au străbătut veacurile, urmând neabătut vocației sale profesionale. Pentru el, aceste mărturii ale trecutului sunt ca niște ferestre către alte epoci, fiecare cu propria sa poveste. Dotat cu o perseverență neobosită, inteligent și remarcabil de sânguinos, își dedică întreaga viață cercetării minuțioase a istoriei, considerând-o un izvor inepuizabil de informații veridice, un fundament solid pe care pot fi construite opinii științifice incontestabile, în contrast cu efemeritatea prezentului atât de saturat de ideologii fluctuante. În ochii săi, trecutul oferă siguranța pe care prezentul, tulburat de schimbările frecvente ale orientărilor politice, nu le poate oferi. După ce finalizează liceul cu succes, Vasile Drăguț urmează studiile facultății de filozofie din București, unde se întâlnește cu predarea intensă a marxismului. Disconfortul generat de dogmele stricte îl determină să abandoneze această cale, întrucât pentru el adevărul științific nu poate fi constrâns în limite ideologice.

Pentru a înțelege evoluția complexă a gândirii sale, este esențial să traversăm câteva etape semnificative din formarea sa, analizând exemple concrete care reflectă modurile în care el și-a conturat propria perspectivă asupra lumii. Un prim element important în descifrarea metodologiei de lucru a lui Drăguț îl aflăm de la Adina Nanu, colega de la liceul „Sf. Sava,” și asistenta sa la Institutul „Nicolae Grigorescu.” Aceasta relatează: „În timpul liber, Vasile Drăguț participa cu entuziasm la concursuri de orientare, toate acestea în timp ce lucra ca ghid ONT (Oficiul Național de Turism) și explora țara întreagă. Așa a descoperit farmecul tainic al bisericilor și castelelor medievale, despre care vorbea neconținut, și a început să mă interogheze asiduu și să-mi ceară bibliografia necesară pentru a-și adânci cunoștințele. M-a impresionat peste măsură atunci când mi-a arătat listele detaliate pe care le întocmea cu minuțiozitate pentru fiecare monument vizitat.”³ Grijă cu care fiecare filă era întocmită vorbește despre pasiunea cu care autorul traducea cele văzute în rânduri și schițe consemnate în caietul personal. Disciplina și felul ordonat sunt elemente care îl definesc din fragedă tinerețe. Încă din copilărie și-a conturat o rutină strictă, bazată pe rigoare și organizare, care i-a permis să abordeze orice provocare cu maximă eficiență. Sistematizarea informațiilor se întâmplă cu naturalețe și gândirea sa demonstrează o structură funcțională elevată și eficientă. Această capacitate de a ordona și clasifica datele ajută la evitarea haosului și îi permite să se concentreze pe esențial, astfel încât detaliile semnificative să își facă loc în detrimentul unor abordări superficiale. În acest mod, reușește să transforme complexitatea în claritate și să ajusteze strategiile de cercetare pentru rezultate optime.

Colegul său de clasă, Barbu Cioculescu, îl descrie pe Drăguț ca fiind un tânăr sensibil și talentat, cu abilități remarcabile în „mai multe sectoare ale artelor”. Referindu-se la versurile sale de dragoste, Cioculescu le considera „probe de sigură mână a condeiului”, evidențiind capacitatea lui Drăguț de a captura esențele emoțiilor umane prin cuvinte. A fost nevoie de o maturitate sufletească rar întâlnită la vârsta lui pentru a putea transmite cu atâta acuitate și finețe stările sufletești traversate. Ca un exemplu elocvent, versurile scrise în data de 11 iunie 1944 în comuna natală Murgași ne oferă o privire profundă asupra stării sale sufletești din acea perioadă, reflectând dorințele și frământările tânărului poet. În acele

² Nicolae Iorga, *Arta românească*, București, 1982, p. 6.

³ Adina Nanu, *Vrem libertatea presei!*, în *Manuscriptum*, Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177), p. 12.

timpuri marcate de incertitudini și zbucium istoric, Drăguț găsea în scris un refugiu, dar și un mijloc de explorare interioară. Prin aceste versuri, se poate simți nu doar melancolia și dorul de dragoste, ci și o subtilă contemplare a contextului istoric în care trăia, adăugând astfel o dimensiune suplimentară textului său liric, care trece dincolo de simple confesiuni intime și devine un document emoționant al vremurilor tumultuoase.



Foto: 1. Vasile Drăguț „În curtea colegiului” 10/1943 (Apărută în Manuscriptum, Seria nouă 1/2016 © Ruxandra Mihăilă – Arhiva personală)

Închinare

Din stelele de Mai ți-am împletit cunună de aur raze;

Iubirea pe veci să-ți rămână 'n topaze.

Din stelele mici făcutu-ți-am salbă cu mii de sclipiri,

Să-ți lumineze fața ta albă cu fericiri.

Din doi luceferi mari ți-am făcut cercei de lumină,

Să fii strălucitoare ca ei: divină.

Lucire din luceferi ți-am așezat pe sân,

Să-i lumineze albul imaculat păgân.

Din car am mai desprins o stea cu raze de sânge,

Și vreau – dar câte n-aș vrea – dar taina se frânge.⁴

⁴ Vasile Drăguț, *Versuri*, p. 17.

Această latură poetică, mai puțin cunoscută este evidențiată în mai multe texte redactate pe tot parcursul vieții. Ele sunt profunde exprimări ale unui spirit îngrijorat pentru prezent și viitor, care este în permanentă căutare de răspunsuri. Rare sunt exemplele cu tentă veselă:

Zăpăceli!
Pe potecă, iute-n sus,
toate oile s-au dus;
dar ciobanul nu mi-a spus
că, la mijloc de vâlcea,
a găsit o floricea
c-o cichie lîngă ea,
un ișlic și-o narghilea.
El, nătîng, n-a înțeles
dacă-i floare de cules
sau de e, cumva, uitată
de vreo minte cucuiată,
de vreo minte din divan
cu cipici și gugiuman,
de vreo minte cu dichis
dar prostită de plictis.
Pe nătîng eu nici că-l plîng,
geaba vorbele se strîng
ca să-l spele de păcat
pentru floarea ce-a uitat,
cu cichia lîngă ea
și un fum de narghilea.
Nu vreau vorbe din divan,
nici prostie de cioban,
nici cîntare din coran,
zaiafet și bairam,
Ducă-mi-se pe pustii,
dac-ar fi or de n-ar fi,
zăpăcit prin pădăii.”⁵

Dincolo de această latură poetică, arta de a trăi și scrie despre artă se reflectă în viața lui Drăguț și în ipostazele unui iubitor de muzica, teatru și operetă. Întâmpinăm un tânăr care are calitatea de a fi un veritabil cunoscător al operelor italiene, atât de pasionat încât le și traduce cu meticulozitate și cu o pasiune febrilă ce arde constant în inima sa. Într-o cameră plină de cărți vechi și manuscrise îngălbenite, el se apleacă vreme îndelungată asupra unui titlu preferat, ce îl intrigă și îl cucerește, în mod special: „Mandragola de Nicolo Machiavelli – comedie în cinci acte.” O bijuterie literară ce dezvăluie un scenariu plin de subtilități și întorsături ironice, desfășurându-se în vibranta și temperamentală Florență, un oraș plin de viață, intrigă politice și artă renascentistă. Din nota traducătorului aflăm că: „*Machiavelli a scris această comedie pentru publicul timpului său, folosind tipuri contemporane epocii. Putem plasa cu aproximație această epocă imediat după prăbușirea teocrației lui Savonarola – de la 1498 și mai departe*”. Fascinația pentru operă, acea formă complexă de artă ce combină muzica cu elemente teatrale și vizuale captivante aducând la viață scene dramatice prin reprezentarea scenică a soliștilor, corului și orchestrei în sinergie perfectă, îl determină pe Drăguț să exploreze riguros cadrul acțiunii atât în sens

⁵ Idem, *Zăpăceli, Toplița, Minăstirea Sf. Ilie*, 8 sept. 1985, p. 23.

geografic cât și istoric. El absoarbe fiecare detaliu cu inima plină de curiozitate pentru artă, călătorind în gând prin străzile pavate ale Florenței, trăind în umbra marilor maeștri renascentiști și lăsându-se încântat de zbuciumul și strălucirea acelei epoci.

Consemnările din jurnalul personal din timpul armatei evidențiază cu meticulozitate o secvență din dedicarea artistică a lui Drăguț în care îl regăsim în postura de regizor și decorator:

Vineri 9 Decembrie 1949

Am fost selectat pentru teatru de Lt. Ionescu Nicolae.

Duminică 11 Decembrie

Repetiția la Lt. Ionescu acasă. Se va juca Cumpăna de Lucia Demetrius. Cu ocazia asta l-am cunoscut pe Gabriel Dănciulescu.

Joi 21 Decembrie

Azi s-a dat în sala „Leul de aur” serbarea al cărei regizor și decorator am fost.

Duminică 25 Decembrie

Am primit Crăciunul ca planton schimbul II.

Luni 26 Decembrie

După ce am avut plăcerea deosebită de a primi cinci scrisori de acasă, am plecat în oraș. Astăzi vom da o nouă reprezentație cu același program. Piesa a avut un ușor fiasco în actul I din cauza Dnei Chirilă, care n-a intrat în scenă.⁶

Drăguț este în egală măsură un colecționar al obiectelor și fotografiilor valoroase. Despre călătoriile sale în străinătate ne vorbesc pliante, hărți, broșuri și cărțile poștale care se află în arhiva sa. Atent sortate, ele ilustrează un fir roșu al cercetărilor „din Tassili până în Americi” cum consemna acad. Răzvan Theodorescu. Pasionat de fotografie, mereu cu aparatul în mână, caută să immortalizeze detaliile unor opere de artă, constituind astfel o colecție de valoare.

Magda Cârneci afirma: „Îmi amintesc în final că domnul Drăguț îmi vorbea despre miile sale de diapozitive cu monumente de artă medievală, făcute în timpul călătoriilor sale prin țările balcanice și orientale. Diapozitive de calitate, de care era mândru și care constituiau în opinia lui un adevărat tezaur.”⁷ Aceste diapozitive sunt obiectul de „marcă” al lui Drăguț care călătorește adesea la pas pentru a se întâlni în mod personal cu monumentele de artă.

Despre relația student – profesor și despre importanța colecției de diapozitive pentru profesorul Drăguț ne vorbește Marina Sabados atunci când amintește: „Cu această ocazie ne-a împărtășit rezultatele noilor sale călătorii de documentare în Grecia și, în general, în Balcani. La distanță în timp de peste zece ani, relația profesor-student se modificase, în sensul unei apropieri cvazsicologiale. Un indiciu al acestei noi stări de fapt l-a reprezentat episodul în care, întrebat fiind asupra datării unor picturi din Grecia, prezentate în diapozitive, profesorul Drăguț a răspuns simplu: „Nu știu, n-am avut timp să le studiez”, iar prestanța sa profesională nu a fost cu nimic știrbită, dimpotrivă, prin dimensiunea sincerității, a căpătat o aură umană.”⁸ Onestitatea de care dă dovadă Drăguț evidențiază încă odată valoarea cercetărilor sale care sunt rezultatul unor investigații aprofundate. Sinceritatea în relația cu studenții merită subliniată, reprezentând un exemplu de corectă abordare a relației între funcția de profesor și exercitarea ei de la înălțimea catedrei și cunoașterea detaliată a materiei.

⁶ Idem, *Clipe de jurnal*, p. 36.

⁷ Magda Cârneci, *Omul acesta nu a fost perfect*, p.138.

⁸ Marina Sabados, *Amintirile unui discipol*, p. 273.



*Foto: 2. Fotografie realizată de Vasile Drăguț, Biserica de lemn din Troița (jud. Mureș).
Publicată în Manuscriptum Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177), (© colecție Ruxandra Mihăilă).*

Ne dăm seama că în colecția de diapozitive se aflau un număr foarte mare de monumente și obiecte de artă dintre care doar o parte trecuseră prin etapa de cercetare aprofundată. Astfel, pentru a se pronunța asupra unui obiect, Drăguț parcurgea toate etapele unei abordări științifice dintre care se evidențiază în mod deosebit documentarea cu ajutorul izvoarelor bibliografice.

Despre metoda de predare în care diapozitivele înlocuiau deplasările din teren, relatează și fostul discipol prof. dr. Adrian Silvan Ionescu: „Metoda sa de predare era prolixă, vorbea destul de repede, nu repeta toponimele cu dificultate, proiecta multe diapozitive pe care se aștepta a le reține și comenta.”⁹ Dincolo de fascinația pentru artă, materia în sine era una dificilă. Exigența în detalii, o calitate sau poate defect, provenind din cele mai profunde colțuri ale structurii umane, făcea ca informația, pe cât de interesantă, să fie și copleșitoare. În ciuda acestor realități Drăguț a inspirat un număr semnificativi de discipoli care i-au urmat exemplul continuând opera sa de cercetare.

Vasile Drăguț, autorul

Apropiind-ne de opera științifică, merită să dezvăluim o latură mai puțin cunoscută a lui Drăguț, nedezvăluită discipolilor și specialiștilor în domeniu. Printre consemnările personale găsim informații de o sinceritate convingătoare, câteodată, pe cât de serioase în subiect, pe atât de nostime: „La muzeul orașului n-am găsit nimic deosebit în afară de reaua voință a directorului și unele table explicative întocmite anapoda. Din orânduirea feudală atrag atenția niște cahle probabil de proveniență săsească – e știut că la Sighișoara era un atelier de ceramică monumentală care lucra pentru Moldova. De asemenea

⁹ Adrian-Silvan Ionescu, *Joli*, p. 229.

mi s-au părut interesante niște detalii arhitectonice din piatră de o mărime neobișnuită și care atestază măreția curții domnești a lui Ștefan cel Mare.”¹⁰

Chiar dacă își exprimă nemulțumirea față de director și organizarea muzeului, se orientează spre conținutul de specialitate: obiectele de artă și arhitectură. Drăguț este un perfecționist care în domeniul său de specialitate pretinde o evoluție către bine a lucrurilor care, aflate într-o oarecare rutină, nu țin pasul cu posibilitățile timpului. Asemenea inovațiilor tehnologice ale timpului nostru, aparatele foto și camerele video câștigau tot mai mult teren în rândul populației urbane. Utilitatea lor pentru domeniul artelor este în primul rând potențialul de conservare a unor detalii estetice și posibilitatea arhivării lor într-o formă compactă. Din aceste noi posibilități, costisitoare la acea vreme, se generează un nou gen de lucrări de specialitate care includ fotografiile obiectelor vizitate împreună cu un text descriptiv în care sunt enunțate, pe lângă datele specifice monumentului și date despre autor, contextul semantic, istoric, politic, și lista poate continua.

Prof. univ. dr. Corina Popa, pe atunci asistenta lui Drăguț, ne oferă detalii despre modul în care fotografiile erau relaționate cu cercetarea: „Practic, era o reasezare a fenomenului artei gotice din Transilvania în contextul central-european, de către o persoană care văzuse zeci și zeci de monumente, făcuse o imensitate – la vremea respectivă – de diapozitive și fotografii care îi favorizau o cu totul altă viziune asupra fenomenului. Era de fapt o linie de cercetare, care nu numai că se continuă astăzi, dar a fost și este confirmată de cercetările și restaurările care, în marea lor majoritate, au început înainte de '77, când s-a desființat Direcția Monumentelor, și cele care se fac astăzi în Transilvania.”¹¹ Cu aceeași ocazie ne spune că Joli¹² a fost unul dintre oamenii care a avut un impact important asupra studiilor de istoria artei din România și Europa Centrală prin cercetarea amănunțită a monumentelor istorice și prin restaurarea și conservarea acestora. Abilitățile profesionale ale lui Joli, așa cum îi plăcea să îi spună, au demonstrat o abordare sistematică și coerentă a cercetării istoriei artei. El a stabilit legături între mai multe astfel de puzzle-uri, a fost atent la detalii și a avut o înțelegere aprofundată a subiectelor sale de interes. Doamna Popa subliniază rolul activ în restaurarea un număr mare de monumente istorice din România, punând întotdeauna accentul pe importanța păstrării și conservării acestora. Unul dintre exemplele date în interviu este cel referitor la restaurarea bisericii din localitatea hunedoreană Hurezi. Drăguț a fost investit cu căutarea unor soluții pentru protejarea și conservarea stilului arhitectural al bisericii. El a studiat, de asemenea, arta gotică din zona Hațegului din Transilvania, dar și din Polonia, Ungaria și Cehia oferind posibilitatea de fi comparate. Dorința sa, de a face o reevaluare a stilului gotic transilvănean în contextul european contemporan este continuată și astăzi de cercetări susținute în această direcție.

Drăguț se bucura de încrederea profundă a colegilor săi, care admirau angajamentul său și disponibilitatea de a munci din greu pentru succesul unui proiect. Cu toate acestea este descris ca o personalitate definită de modestie, dar impunătoare, capabilă să-și impună ideile. Printre primele publicații ale lui Drăguț se numără *Ghiberti 1378–1455* (București 1959), *Stilurile Greciei antice* (București, 1962), *Sighișoara- Oraș muzeu* (București, 1966) și *Cetatea Sighișoara* (București, 1968). Un bun exemplu pentru a exemplifica maniera de lucru este albumul despre orașul Sighișoara, comentat de Drăguț, a apărut în anul 1966 la Editura Meridiane care constituie o generoasă contribuție la literatura de popularizare a artei, care azi ar fi încadrată ca lectură pentru cei interesați de turismul cultural. Această lucrare captivantă nu este doar o simplă prezentare a unui oraș medieval, ci o călătorie vizuală și emoțională prin istoria și frumusețea sa atemporală. Cu un număr de doar 86 de pagini, lucrarea prezentată este mai mult decât o simplă broșură turistică. Este o manifestare a pasiunii autorului pentru călătorii. Aceasta se reflectă nu doar prin colecțiile foto comentate, ci și prin felul în care Drăguț reușește să capteze esența și spiritul comunităților culturale din țara noastră. Fiecare fotografie devine astfel o fereastră către sufletul orașului și al oamenilor săi.

Observăm încă de la debut un stil literar cu totul diferit de cel cu care ne-a obișnuit Vasile Drăguț în lucrările sale dedicate artelor plastice și istoriei. Pe parcursul albumului, autorul adoptă un ton poetic și evocator, care îmbină armonios aspectele descriptiv-narative cu cele analitice, într-o manieră accesibilă unui public mai larg. Lucrarea începe poetic, scoțând în evidență splendoarea peisajului geografic și conturând spațiul orașului Sighișoara într-un mod sugestiv. Astfel, Drăguț ne poartă într-o povestire lirică menită să captiveze și să educe un public poate mai puțin familiarizat cu însemnătatea culturală a acestei perle

¹⁰ Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 50.

¹¹ Corina Popa, *Modul în care se apropia de ceea ce înseamnă Istoria Artei*, p. 63.

¹² Porecla lui Drăguț.

transilvănene. El vorbește despre frumusețea unei țări pe care necunoscătorul o descoperă greu, dar o înțelege profund dacă îi este dezvăluită. Drăguț redefinesc orașul ca tezaur artistic. Posibilitățile sale de exprimare, dintre care remarcăm adaptabilitatea la orice gen de public, sunt definitorii pentru procesul de culturalizare a societății rurale și urbane din România.

„Pe oriunde ar călători cineva către valea de mijloc a Tîrnavei Mari – rîu cu ape tulburi dar blajine care se desfată între maluri cu răchiți și margarete – drumurile sînt pline de o neașteptată, încîntătoare frumusețe. Priveliști largi cu unduirii molcome, orizonturi albastre zdrențuite de crestele munților, pajiști surîzătoare, vara, ori albe întinderi neprihănite, iarna - toate se succed asemenea unor pagini ilustrate dintr-un vast album răsfoit cu generozitate în fața fiecărui trecător. Sate pitorești apar străjuite de zidurile înalte și tăcute ale bisericilor fortificate, în timp ce pe înălțimi dormitează, îngrădite cu cer și învăluite de amintiri, vechi cetăți țărănești. Din loc în loc – și tot mai des în ultimii ani – se ivesc coșurile de uzină care, asemenea unor uriașe semne de exclamație, accentuează marile prefaceri înnoitoare din țara noastră.”¹³ Drăguț descrie frumusețea și importanța istorică a orașului Sighișoara, cu ziduri și turnuri impresionante și o istorie bogată cu influențe autohtone și străine, cum ar fi cele aduse de daco-romani, sașii, slavi și maghiari. „Sub lumina blîndă a dimineților sau în misterul înserării, Sighișoara își descoperă poveștile încalcite, fiecare piatră din zidurile sale vechi murmurînd legende de vremuri de mult apuse.”¹⁴

Parte din descriere este dedicată unei retrospective istorice, sintetizate, care face comparație cu prezentul. El prezintă de asemenea o imagine mai largă a zonei, în care elementele culturii și tradiției sunt definitorii. Interesante sunt de asemenea și problemele de importanță strategică și economică prin care, asemeni altor puncte de interes pe o hartă istorică, au luat naștere sinteze culturale interetnice prin intermediul conviețuirii și participării la viața economică. Drăguț vorbește despre întâlnirea civilizațiilor și despre valoarea acestor schimburi de cunoștințe. El consideră că fiecare piatră și fiecare stradă păstrează memoria timpului trecut, iar prin aceasta devine sursă primară de informație. El definește turnul cu ceas ca fiind cel mai remarcabil simbol al orașului, punându-l în atenția vizitatorilor. Fiind un element important în panorama medievală, Drăguț îl descrie funcțional, evidențiind rolul strategic de apărare și supraveghere, și mai mult, arătînd că turnul era centrul administrativ al cetății. În egală măsură, cititorul se întâlnește cu detalii despre ceasul din turn și despre figurinele colorate, astfel încît curiozitatea pentru o explorarea personală este trezită.

Continuînd, el vorbește despre arhitectura orașului, iar apoi despre muzeul realizat în cadrul etajelor superioare a Turnului cu Ceas. Despre valoarea muzeului ne vorbește prezentînd informații despre exponate. Astfel vizitatorul poate admira artefacte antice, documente și hărți vechi, se poate documenta asupra evoluției locului identificînd detalii ale obiectelor de artizanat care includ și costume tradiționale. Drăguț subliniază aceste lucruri pentru că, în opinia sa, atît călătorul care vizitează orașul în scop turistic cît și localnicul au multe de câștigat din întâlnirea cu istoria palpabilă păstrată de obiectele de artă. Rolul principal se evidențiază este cel educativ. Tocmai pentru că a înțeles bine evenimentele care s-au petrecut anterior timpului său, Drăguț, contribuie la o fundamentarea identității colective naționale, prin educarea populației. În muzeu se găsesc, pe lângă obiectele de epocă, fotografii și diorame prin care viața oamenilor din Sighișoara în decurs de mai multe secole devine palpabilă. Drăguț subliniază importanța meșteșugurilor tradiționale care în timp și-au pus amprenta pe operele de artă din zonă. Secvențele în timp se succed în forma expoziției prin conținutul vitrinelor care fie găzduiesc unelte din epoca de piatră, forme primare de scriere, vase ceramice și artefacte medievale și moderne. Se pune accentul pe specificul local în contextul național și internațional. Din elementele prezentate, mărturii reale pentru observator, vizitatorul nevizitat poate dobîndi o impresie care ulterior să fie șlefuită de contribuțiile științifice ale oamenilor de specialitate astfel încît înțelegerea prezentului să fie solid ancorată în cunoașterea trecutului. Nelipsite din prezentarea orașului Sighișoara sunt și monumentele de arhitectură religioasă împreună cu obiectele de artă care le decorează. Pasionat de aspectele religioase, Drăguț încearcă să creeze un tablou complet al traiului din zona urbană și rurală din jurul Sighișoarei astfel încît să poată fi realizat un ghid care permite comparația cu alte zone.

¹³ Vasile Drăguț, *Sighișoara – Oraș muzeu*, București, 1966, pag. 5.

¹⁴ *Ibidem*.

„Vă spun că, dacă vor tăcea ei, pietrele vor striga.”¹⁵

Asemenea textului din Luca, pentru Drăguț monumentul – piatra – este punctul de pornire a procesului de cercetare sigur și consecvent. Evoluția tehnologică a ultimilor decenii vine să confirme intuiția că materialul în sine înmagazinează informații despre timp și spațiu. Astfel putem explica interesul său pentru arta bizantină, pentru clasicismul greco-roman, tradiții artistice cu puternic impact asupra formelor de artă care ajung și pe teritoriul românesc. Mai mult de atât, prin aceste încercări Drăguț caută originea actului artistic, fapt pentru care încearcă să pătrundă în straturile cele mai vechi ale existenței umane. Reușita remarcabilă este cunoașterea care îi oferă lui Drăguț posibilitatea de a deveni vocea „pietrelor”. Atentele sale observații consemnate, care au format de-a lungul anilor arhive personale importante, se adresează, prin operele de sinteză, publicului larg care pentru prima oară înțelege valoarea moștenirii artistice.

Lipsa materialului scris nu conduce neaparat la lipsa cunoașterii, căci însuși operele de artă vorbesc: „O mai veche deprindere a cercetării istorice conferă documentelor și izvoarelor scrise în general o importanță exagerată, câteodată de-a dreptul exclusivă. Decurge de aici o gravă diminuare a posibilităților de cunoaștere a trecutului istoric, imaginea oferită de mărturiile hrisoavelor ajunse până la noi fiind prea săracă în raport cu realitatea.”¹⁶ Este adevărat că bibliografia existentă este un punct de pornire pentru cunoașterea istoriei, dar de egală importanță sunt și operele artistice păstrate, al căror studiu poate contribui la formarea unor cunoașteri mai clare a domeniului. Prin analiza picturilor, sculpturilor, arhitecturilor și altor forme de artă, se poate dezvălui mult din spiritul și cotidianul vremurilor trecute, oferind o viziune complexă asupra faptelor istorice. Această abordare integrativă permite istoricilor și cercetătorilor să umple golurile lăsate de lipsa documentelor scrise și să reconstituie o imagine mai completă și nuanțată a trecutului.

Drăguț menționează adesea că arta nu reflectă doar epoca în care a fost creată, ci influențează și modul în care epocă este percepută de generațiile viitoare. Operele de artă sunt adesea portavocea culturilor și tradițiilor specifice unor perioade istorice și oferă indicii valoroase despre mentalitățile și valorile dominante ale timpului respectiv. Analizarea lor nu doar că îmbunătățește înțelegerea academică, dar facilitează și o conexiune mai profundă cu moștenirea culturală a unei anumite epoci. Rolul artei în comunicarea evenimentelor istorice majore se definește întocmai prin frescele, mozaicurile sau ilustrațiile manuscriselor vechi care adesea surprind evenimente care nu sunt detaliate în documentele scrise rămase. Astfel, acestea devin surse primare valoroase pentru interpretarea și înțelegerea detaliilor unor momente cruciale din istorie. În plus, interpretarea simbolurilor și a iconografiei folosite în aceste opere pot dezvălui perspective și narative care altfel ar rămâne necunoscute. Studiul operelor de artă ca surse istorice aduce un aport semnificativ la completarea cunoașterii istorice, oferind o viziune amplă și detaliată asupra trecutului. Este esențial ca istoricii să îmbine analiza documentelor scrise cu cea a artefactelor vizuale pentru a obține o înțelegere cât mai fidelă și holistică a evenimentelor și condițiilor istorice.

Una din cele mai importante opere de autor ale lui Vasile Drăguț este *Arta Românească Vol. I*. Pornind de la Preistorie, prezintă evoluția artei pe teritoriul românesc în ansamblu, dezvăluind perioada Antichității, a Evului Mediu, a Renașterii până la perioada Barocului. În lucrarea sa, Drăguț nu doar că explorează incursiuni și relații profunde cu domenii precum literatura, muzica și etnografia, dar își propune și să creeze o sinteză unitară a acestor arte cu artele plastice. Această abordare interdisciplinară nu este doar complementară, ci esențială pentru o înțelegere în profunzime a patrimoniului cultural. O importanță deosebită o atribuie Drăguț și descoperirilor recente din domeniul arheologiei, considerând că acestea oferă o cheie de boltă în deslușirea evoluției artistice a trecutului nostru. Arheologii, prin munca lor minuțioasă de a aduce la lumină artefacte și vestigii, contribuie la reconstituirea firului epic al istoriei, esențial pentru înțelegerea contextului în care au evoluat artele. Descoperirile arheologice se împletesc armonios cu progresele din domeniul artistic, corelarea acestora fiind vitală pentru crearea unui tablou comprehensiv și extins al culturii. Drăguț accentuează ideea că: „Astfel, perioada invaziilor barbare a fost considerată în primul rând prin continuitatea formelor de viață autohtonă, cu îndeletnicirile artistice specifice legate de arhitectură, de producția obiectelor ceramice sau de podoabe. De asemenea, o particulară atenție a fost acordată, pentru acest răstimp, relațiilor artistice cu imperiul Bizantin, relații care au asigurat un proces de neîntreruptă continuitate, pe suportul ireversibilului proces de romanizare, contribuind la integrarea firească

¹⁵ Evanghelia după Luca, 19: 40, trad. Cornilescu, București, 2021.

¹⁶ Vasile Drăguț, *Continuitatea Spiritului Creator*, Ziarul Scânteia, 28.03.1978.

a unor elemente de artă aulică”¹⁷. Se observă tot mai clar că, în modul său de gândire, Drăguț suprapune patru straturi de informație esențiale pentru o analiză profundă: primul strat este evident dedicat artelor care constituie obiectul central al studiului său, al doilea privește cadrul istoric, al treilea se referă la fundamentele filosofice, iar al patrulea oferă detalii despre contextul politic și religios.

Din această sinteză integrată, ramificațiile spre alte domenii ale științelor sunt inevitabile, având menirea de a completa și îmbogăți cunoștințele care nu erau accesibile cercetătorilor din trecut. Astfel, lucrarea lui Drăguț devine o veritabilă frescă a cunoașterii multidisciplinare, menită să deschidă noi orizonturi pentru viitorii cercetători. Drăguț nu neglijează influențele externe care au avut de asemenea un impact semnificativ asupra artei românești. Analizează cu atenție interacțiunile și schimburile culturale cu vecinii geografici, precum și cu alte popoare mai îndepărtate, subliniind importanța acestor legături în dezvoltarea unui stil artistic unic și complex. El evidențiază rolul crucial al perioadelor istorice de tranziție, cum ar fi trecerea de la stăpânirea otomană la formarea statelor moderne românești, și modul în care aceste schimbări au fost reflectate în opera artiștilor vremii. El pune în discuție și aspectele sociale și economice care au influențat producția artistică, atrăgând atenția concret asupra factorilor economici, precum piețele de artă, dar și asupra aspectelor sociale, cum ar fi rolul ideologiilor și al politicii în configurarea peisajului artistic. Prin această analiză complexă, Drăguț oferă cititorilor nu doar o înțelegere a evoluției artistice, ci și a contextului mai larg în care aceasta a avut loc.

Un profesor Drăguț

„Profesorul Vasile Drăguț este unul din marii constructori culturali ai unei jumătăți de secol românesc, a construit echipe de cercetări interdisciplinare, arheologi, restauratori, istorici, istorici de artă, etnografi, arhitecți, a coagulat energii pentru modernizarea acestei instituții (Direcția Patrimoniului Cultural Național), ceea ce a însemnat 500 de oameni creați ca specialiști pentru Oficiile de Patrimoniu, în laboratoarele zonale din anii 1974–’75 și ’76. Pentru prima dată în istoria culturală a României secolului XX, guvernării au acordat acest bonus.”¹⁸ ne spune Ioan Opriș. Caracterizat de seriozitate și profesionalism, un pedagog cu excelente calități manageriale, Drăguț vede catedra ca locul de început a unei formări care trebuie să producă rezultate. Exigențele sale îi aduc în dreptul studenților atât admirație cât și repulsie, manifestată mai ales față de materia greu de însușit și pretențioasă prin detalii. Vasile Drăguț era un bun organizator iar acest lucru se observa în modul în care erau concepute conferințele și simpozioanele sale. Într-o perioadă mai puțin facilă schimbului de experiențe transfrontalier, el reușește să întrunească la întâlniri pe diferite subiecte de artă, profesioniști atât din țară cât și din străinătate. „Îmi aduc aminte de atmosfera din Institutul din Ienăchiță Văcărescu, atmosferă în care un profesor de istoria artei avea planuri și proiecte. Cu acuratețe și cunoaștere de care arhitecții și inginerii erau de-a dreptul surprinși.”¹⁹ Profesorul respectat dincolo de sfera de specialitate este un liant mai ales pentru cei care au înțeles că lupta pentru valori ale patrimoniului pretinde o implicare consistentă. În acest sens, el împreună cu unii dintre colegii săi au ridicat standardul posibilităților chiar în vremuri în care acest lucru presupunea pierderea poziției sociale, iar în unele cazuri chiar pierderea vieții.



Foto: 3. Drăguț alături de colegi și studenți
(sursă necunoscută).

¹⁷ idem, *Arta românească*, București, 1982, p. 6.

¹⁸ Ioan Opriș, 1977 – *Anul cel mai greu pentru patrimoniu*, în *Manuscriptum*, Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177), p. 115.

¹⁹ *Ibidem*.

Drăguț și Securitatea

Una din întrebările care se ridică frecvent în legătura cu unele personalități de succes din perioada de dinainte de 1989 se referă la relația cu sistemul politic. În acest sens, și în dreptul lui Drăguț apar suspiciuni că funcțiile deținute ar fi fost recompense pentru o activitate în folosul sistemului, primite de la înalți demnitari. În acest sens, abordarea tematicii Drăguț și Securitatea, forța cea mai eficientă a sistemului de a interacționa cu cetățenii, este imperios necesară. Amintind doar în trecere câteva dintre funcțiile importante deținute, Rector al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (1976–1984), Director al Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” din București (1976–1987), Redactor-șef al revistelor „Arta”, „Revue roumaine d’Histoire de l’art”, „Studii și cercetări de istoria artei” (din 1977), Vicepreședinte al Consiliului Național Român pentru Muzee (în 1968), Președinte al Comitetului Național Român al ICOMOS, Director al Direcției Monumentelor Istorice (1971–1976), Director al Direcției Patrimoniului Cultural Național (1968–1975) și Președinte al adunării generale a Centrului Internațional pentru Cercetarea, Conservarea și Restaurarea Bunurilor Culturale, cu sediul la Roma (ICCROM), observăm o cumulare de putere instituționalizată sub numele lui Drăguț. Este evident că atât în rândul contemporanilor săi, cât și în recepția ulterioară, au existat voci care din diferite motive au enunțat suspiciuni privind unele legături consistente ale lui Drăguț cu conducerea politică. Revelatoare în acest sens sunt cele aproape 2000 de file din dosarele aflate în arhivele Securității. În următoarele rânduri vom încerca să parcurgem împreună etapele unei vieți a cărui succes pare fie desprins dintr-un ansamblu de întâmplări fericite, fie mișcat de o forță ascunsă care a ghidat mersul evenimentelor. Întrebarea al cărei răspuns dorim să aflăm privește realitatea unei colaborări a lui Drăguț cu poliția politică și modul de a conviețui și face performanțe în acele vremuri. Trebuie precizat încă de la început că arhiva Securității conține pentru Vasile Drăguț file extrem de bine documentate, care permit o abordare științifică și lipsită de orice fel de apropiere părtinitoare. Datorită numărului mare de informații nu este posibilă redarea integrală a documentelor, ci doar creionarea unui fir roșu esențial.

În dosarul personal al lui Vasile Drăguț, cu numele conspirativ Robert, întocmit în data de 11 august 1951, purtând numărul 36 433, se regăsesc primele documente care vorbesc despre recrutarea sus-numitului. Documentul 342 din 16 iulie 1951, în formă de referat, are ca obiect propunerea de recrutare a lui Drăguț Vasile din București. În document este precizat că Vasile Drăguț este născut în Craiova, ca fost ortodox, recent convertit la catolicism, și că este necăsătorit. Se spune despre acesta că, în urma absolvirii Școlii de Ofițeri de Rezervă, a obținut gradul de sublocotenent, iar la 10 iulie 1951 a fost deconcentrat. Se arată și că, înainte de armată, a lucrat la C.F.R. ca referent tehnic, unde, după absolvirea serviciului militar, dorește să se întoarcă. Datele despre Vasile Drăguț conțin și o caracterizare în care este prezentat ca fiind de statură mijlocie, cu părul castaniu dat peste cap și cu o față lunguiață. De asemenea, se precizează că este inteligent și puțin șiret. Situația financiară este una sărăcăcioasă, căci nici el, nici părinții săi nu au surse de venit adecvate. Din document reiese și motivul principal pentru recrutarea lui Drăguț Vasile ca informator, arătându-se că acesta întreține legături cu profesorul Papu Edgar, domiciliat pe strada Polonă, numărul 62, pe care-l vizitează adesea acasă. Tot în acest context apare și numele preotului Vladimir Ghika, care este parohul Capelei Saint Vincent de Paul. Motivul pentru care este supravegheat Papu Edgar este definit astfel: Papu Edgar a fost, în timpul preotului francez Jan Emile, funcționar al legației Franței și paroh al Capelei Cristian Tell (pe atunci, plecat din țară). La acea vreme, Papu activa în cadrul Bisericii Vincent de Paul, împreună cu Radu Hancu, recent convertit la catolicism, și alții. Se amintește aici faptul că Drăguț Vasile este cunoscut ca, în octombrie 1945, fiind elev în clasa a VIII-a la Colegiul Sfântul Sava, să fi fost dus la Securitate împreună cu alți doi colegi pentru că a confecționat și lipit pe străzile capitalei afișe cu caracter subversiv care conțineau afirmații ca „Jos regimul și teroarea” și „Vrem libertatea presei” etc. În concluziile aceluiași referat, se spune că Vasile Drăguț este dușmănos, are o stare materială proastă, dar are legături cu Papu Edgar și preotul Vladimir Ghika, de aceea sublocotenentul de securitate Sălișteanu propune să fie recrutat ca informator în mediul grupului Papu Edgar împreună cu Radu și alții. La scurt timp, în data de 13 august 1951, se prezintă raportul despre felul în care a decurs recrutarea informatorului cu numele sub acoperire Robert. Pentru a înțelege modul în care s-a ajuns la recrutare, este important să revenim asupra raportului și să consemnăm câteva din detaliile prezentate: în data de 11 august 1951, sublocotenentul Mircea A. și Ioan S., deplasându-se pe strada Principatele Unite 25, la adresa locuinței lui Vasile Drăguț, sub pretextul aranjării situației locuinței la oficiul de închiriere, îl cheamă pe acesta la oficiu. Pe drum, la numai

câteva sute de metri de casa unde locuia, i se spune că vor merge la circa 21 Miliție pentru a clarifica câteva chestiuni legate de situația lui militară. Fără a se opune, acesta vine la Miliție, unde este întrebat despre activitatea de când era în liceu. Iar aici raportul precizează: văzând că este cunoscută activitatea sa subversivă din 1945, când a fost prins pe stradă lipind afișe cu caracter dușmănos, și revenindu-se asupra lor, Robert s-a intimidat și a recunoscut. Ulterior, tânărul Vasile Drăguț, în vârstă de numai 23 de ani, este întrebat despre prieteni și cunoscuți atât din trecut, cât și din prezent. În lista prezentată de Drăguț apare numele Papu Edgar, pe care spune că l-a vizitat în cursul lunii aprilie și mai, după ce a venit din armată, menționând că colegii săi din liceu l-ar fi târât în aventura din 1945. Ulterior, i se cere o autobiografie și i se solicită să ajute organele de stat pentru a aduce la cunoștință acestora anumite manifestări ostile din mediul unde va lucra, lucru cu care Drăguț este de acord. După acordul acestuia, i s-a luat declarație despre Papu Edgar, care conține felul în care s-au cunoscut și ce discuții au purtat. Tot din data de 11 august 1951, avem angajamentul semnat de Vasile Drăguț, în care spune că va păstra secret cele discutate la circa 21 Miliție și unde declară că nu va ezita să aducă la cunoștință și să spună totul despre ceea ce „mi se va cere și voi auzi” în diferite împrejurări, conștientizând că dacă nu va respecta acest angajament, „va suporta rigorile legii RPR”. La scurt timp după recrutare, Vasile Drăguț este pus sub observație, verificându-se activitatea sa și persoanele sale de contact. Constatările pe care le vor consemna agenții de securitate folosesc un limbaj caracteristic unui angajament formal, care însă nu a adus niciun rod securității care rapid își schimbă părerea despre Drăguț. Acesta este considerat inteligent, sincer și respectuos dar nu poate da rezultate pozitive întrucât profesorul Papu Edgar lângă care a fost recrutat „evită să discute cu el chestiuni care ne interesează și alte legături în mediul catolic nu are nefiind catolic precum nici în alt mediu bisericesc nefrecventând nicio biserică.” De aceea organele de securitate ajung la următoarea concluzie: în problema noastră nu are perspective de creștere.

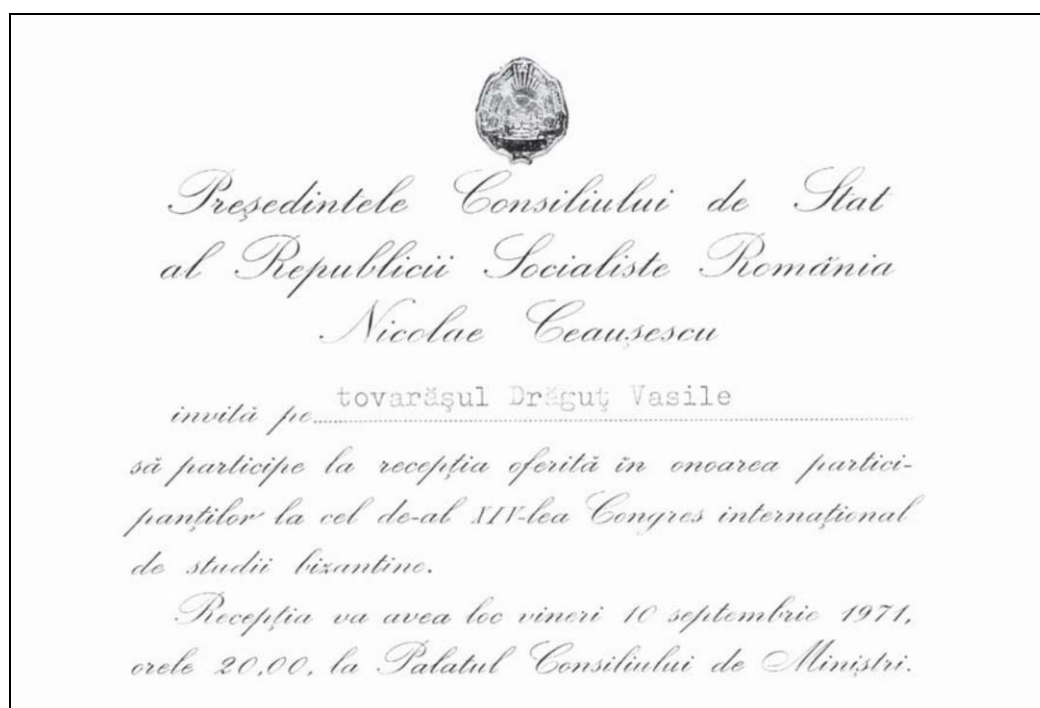


Foto: 4. Invitație (Apărută în Manuscriptum, Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177), p. 101, © Ruxandra Mihăilă).

În data de 2 ianuarie 1953 se realizează un raport de reactivizare a lui Drăguț pe atunci contabil la imprimeria CFR Filaret. Se precizează că, din dorința concentrării la Centrul de Instrucție al Artileriei de la Mihai Bravu, acesta nu a putut îndeplini munca contrainformativă pentru care fusese racolat. Ultimul raport din dosarul personal din data de 24 februarie 1957 este semnificativ pentru a descrie calitatea de „informator” a lui Vasile Drăguț. Dorința de reactivare ca agent în problema spionajului american, de data aceasta în problema Asociației Proamericane „Y.M.C.A.”, pornește cu o amânare din partea sus-numitului care avea de susținut examenul de stat. Locotenentul de securitate B. notează: „Menționăm că numitul

Drăguț Vasile cu această ocazie s-a declarat oarecum nemulțumit, invocând motivul că colaborarea sa cu organele noastre pe viitor l-ar împiedica să-și rezolve sarcinile pe linie profesională și totodată faptul că colaborează cu noi îi creează o neliniște sufletească știind că în tot timpul are o obligație în plus. Tot cu această ocazie am stabilit că posibilități de informare are suficiente, însă nu se vede din partea sa bunăvoință.” Este cât se poate de evident faptul că organele securității îl acuză pe Drăguț lipsa îndeplinirii sarcinilor pentru care fusese recrutat. Acesta găsește adesea mijloace de a se sustrage obligațiilor.

Tot B. consemnează: „După discuțiile purtate cu el cu această ocazie am stabilit să facem o întâlnire pe ziua de 15 mai și cu această ocazie i-am trasat să rezolve și o sarcină despre un element pe care noi îl cunoșteam. Aceasta cu scopul de a se vedea dacă într-adevăr este sincer și vrea să colaboreze cu noi.” La întâlnirea fixată Drăguț nu s-a prezentat fiind plecat în provincie iar după ce s-a reluat legătura sa stabilit o întâlnire în data de 15 iunie. „Cu această ocazie el s-a prezentat la întâlnire însă nu a adus niciun fel de material motivând că nu are timp să se ocupe de sarcinile pe care noi i le dăm și îi este foarte greu să ia legătura cu un element ce interesează organele noastre deși cunoaște acest element.”

„În concluzie putem să arătăm despre numitul Drăguț Vasile că acesta este un element închis, necomunicativ, nu-i place să mai aibă relații cu alte elemente din cartier ocupându-se în tot timpul de sarcinile ce-i revin pe linie profesională. Majoritatea timpului său liber și-l petrece în efectuarea unor lucrări de compoziție, cu caracter istoric, care nu-i permit să-și poată îndeplini sarcinile ce-i reveneau pe linia colaborării cu organele noastre. Față de cele mai sus arătate, propun ca susnumitul să fie ținut de către noi în continuare în supraveghere iar dosarul său personal să fie înaintat la M.A.I serviciul „C” pentru clasare.”

În concluzie putem spune că dosarul personal a lui Vasile Drăguț este unul întocmit în fragedă tinerețe datorită presiunilor făcute de oamenii regimului, apelând la secvențe din trecutul său din timpul liceului. Drăguț acceptă colaborarea constrâns de situație. Totuși, din anul 1951 până în anul 1957, rezultatele colaborării sunt două-trei pagini care includ mai mult deplasările lui Drăguț prin București și nici o declarație relevantă despre persoane terțe. Este evident că profilarea sa ca informator nu are loc, el neavând persoane împotriva cărora să facă declarații dușmănoase. Caracterizarea sa ca inteligent și șiret încă din fragedă tinerețe ne arată că acesta acceptă colaborarea pentru a evita consecințe negative în dezvoltarea profesională și socială construite pe interpretări eronate din trecut. Concluziile locotenentului B. evidențiază cât se poate de clar raportul dintre Drăguț și Securitate, calificându-l pe acesta ca nedoritor de colaborare, ca un om care nu-și îndeplinește obligațiile, orientat spre cariera profesională, perseverent și inteligent. Din dosarul personal prezentat nu apare niciun indiciu prin care am putea arăta că Drăguț dobândește avantaje din colaborarea impusă de Securitate.

Deși nu a colaborat cu Securitatea în sensul clasic, partea cea mai consistentă din dosar vizează tocmai urmărirea persoanei sale. Importanța activităților sale se reflectă în efortul depus pentru a-i urmări acțiunile îndeaproape, notând adesea cuvânt cu cuvânt convorbirile telefonice. Cel mai semnificativ element din viața lui Drăguț este tocmai abilitatea de a lucra în folosul artei lăsând falsa impresie de colaborare cu sistemul. Cercetarea meticuloasă a documentelor din arhiva securității fac din Drăguț un erou, care pentru contemporanii săi nu putea fi descifrat. Dezvăluirea modului său de operare ar fi însemnat nenumeroase pierderi și piedici în domeniul conservării patrimoniului artistic.

Transformarea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, realizată prin decretul nr. 445/1977, a avut un impact profund în domeniul protecției și conservării artei din România. Acest eveniment semnificativ a avut loc atunci când guvernul a decis desființarea Direcției Patrimoniului Cultural Național. Ca urmare, cei 149 de profesioniști cu înaltă calificare din cadrul Direcției, care posedau o pregătire și experiență vastă în conservarea și restaurarea monumentelor, au fost dispersați în alte sectoare. Din păcate, această decizie părea să fie motivată politic mai degrabă decât bazată pe considerente profesionale sau strategice. În locul lor au fost desemnați persoane din oficiile județene, cărora le lipsea expertiza și experiența specialiștilor anteriori. Consecințele acestei decizii haotice au fost cumplite: lucrările de restaurare au fost amânate, clădirile istorice s-au deteriorat rapid, iar patrimoniul național s-a confruntat cu riscul unui declin ireversibil. În fața acestei situații sumbre, specialiști de renume în domeniul istoriei și patrimoniului, inclusiv academicienii, au fost obligați să ia măsuri. Acad. Emil Condurachi, acad. M.D. Pippidi, prof. dr. Vasile Drăguț, prof.dr. Hadrian Daicoviciu, acad. Răzvan Theodorescu, și alți câțiva, și-au exprimat public opoziția față de măsurile puse în aplicare. Argumentul lor principal a fost lipsa severă de eforturi în conservarea, restaurarea și promovarea reperelor istorice și artistice din octombrie 1977. Vasile Drăguț, în special, a evidențiat greutățile personale și profesionale cu care se confruntă cei afectați de aceste măsuri drastice și a pledat neobosit pentru reintegrarea lor în alte roluri în cadrul

instituțiilor pe care le supraveghea. El a jucat, de asemenea, un rol crucial în a face lumină și a recunoaște profesiile trecute cu vederea în România în anii 1970, cum ar fi cele ale istoricilor de artă și a restauratorilor de picturi murale. El a subliniat importanța vitală a diversității profesionale și a specializării în salvagardarea patrimoniului cultural al țării. Eliminarea Direcției Patrimoniului Cultural Național a ascuns un aspect supărător legat de finanțare pentru conservarea și restaurarea siturilor istorice, care fusese oprită din motive administrative și politice. Această oprire forțată a activității a avut consecințe pentru patrimoniul istoric. Planul ambițios de restaurare care a fost formulat pentru anii 1979 și 1980, plin de anticipări și promisiuni, nu a fost aprobat în timp util, ceea ce a dus la amânarea a numeroase proiecte. Suspendarea acestor eforturi de restaurare a contribuit la deteriorarea ireversibilă a multor monumente, dintre care unele se aflau în stare critică și necesitau intervenții urgente și complicate. Experții în domeniu au tras un semnal de alarmă, subliniind situația gravă a mai multor locații emblematice, precum Complexul Feudal din Câmpulung, județul Argeș; Ansamblul Roman Târziu din Niculitel, județul Tulcea; Cetatea de Baltă și Cetatea Dacică din Căpâlna, județul Alba; Ansamblul din Bistrița, județul Neamț; Biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș; Biserica Streisîngeorgiu din județul Hunedoara; Biserica Voroneț și Mănăstirea Putna din județul Suceava; Biserica Sf. Gheorghe din București; Biserica Hodoș-Bodrog din județul Timiș; și bisericile de lemn, printre multe altele. Există o listă extinsă de monumente care s-au confruntat cu provocări în eforturile lor de conservare și restaurare. În ciuda obținerii aprobărilor prin canale oficiale, multe dintre aceste structuri istorice nu au înregistrat, din păcate, niciun progres. Unele dintre monumentele cele mai frecvent și pasional menționate includ Ansamblul Văcărești din București, Cetatea Sucevei și cetățile dacice din Munții Orăștiei (Sarmizegetusa, Blidaru, Costești). Lupta pentru protejarea și conservarea patrimoniului național a devenit un efort anevoios și frustrant pentru cei implicați, întâmpinând obstacole birocratice și economice aparent insurmontabile.

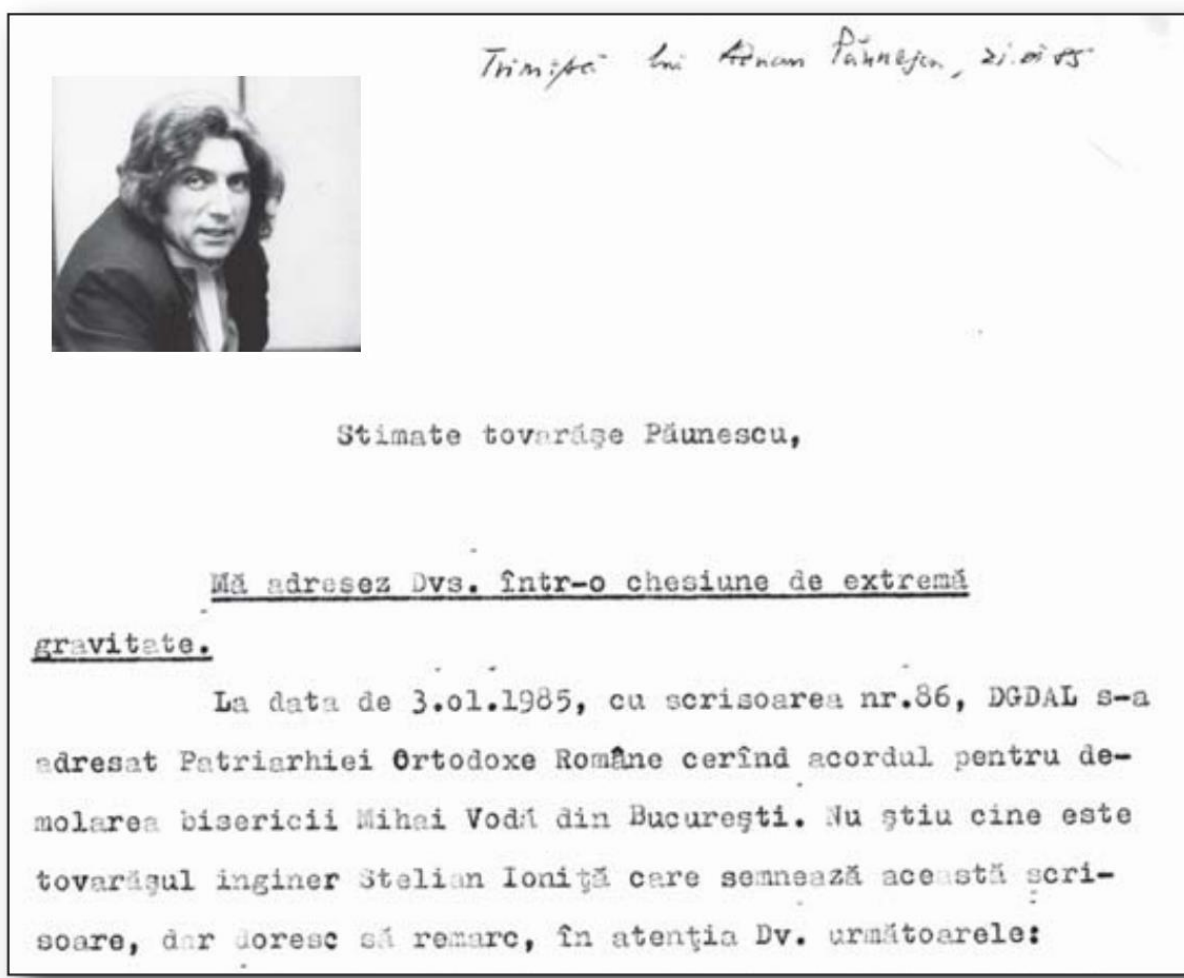


Foto: 5. Scrisoare către Adrian Păunescu (Apărută în Manuscriptum, Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177) © R.M.).

Vasile Drăguț îi scrie lui Adrian Păunescu pentru a îl informa despre sentința de demolare a bisericii Mihai Vodă din București. Scrisoarea conține un set de explicații istorice și tehnice care evidențiază valoarea ei pentru patrimoniu. „Despre cele relatate mai sus am informat și conducerea C.C.E.S., dar socot că în fața unor pericole de acest gen trebuie să se ia o atitudine hotărâtă. Nimeni nu are voie să se joace cu patrimoniul istoric și cultural al țării, încălcând legile și cele mai înalte principii ale respectului pentru ființa națională, despre care cu atîta înflăcărare ne vorbește cu fiecare prilej conducătorul Partidului și Statului.”²⁰ Formulările clare, ne indică o confruntare deschisă cu oamenii sistemului la nivelul anului 1985, Drăguț căutând susținere și în rândul oamenilor de cultură din alte ramuri de activitate.

În 1996, arhitectul Gheorghe Leahu a împărtășit în „Arta grafică” gândurile despre distrugerea ansamblului Mănăstirii Văcărești. Reflectând la o conversație pe care a avut-o cu Vasile Drăguț, fostul director al Direcției Monumentelor Istorice, Leahu, a descris impactul profund al acestui act de distrugere culturală de către cei de la putere. „Miercuri 5 decembrie 1984. Vasile Drăguț, de care mă leagă o aleasă prietenie, ultimul director al Direcției Monumentelor Istorice înainte de desființarea sa în 1977, mă primește seara, la el acasă. Stăm de vorbă înfricoșăți ore în șir despre acest nou și uluitor gest de incultură a puterii. Îmi dă două exemplare dintr-o broșură editată de Institutul de Studii Balcanice din Salonic, Grecia, unde în 1974 Vasile Drăguț a prezentat în fața unei întâlniri internaționale a istoricilor de artă referatul «Le Monastère de Văcărești, expression des relations artistiques Roumano-Greques». Broșura conține cele mai importante date privind construcția și valoarea de patrimoniu a mănăstirii și este însoțită de câteva fotografii remarcabile ale bisericii. [...august 1985] Echipa de restauratori s-a consultat cu prof. Vasile Drăguț, unul dintre cei mai devotați apărători ai Văcăreștilor, care le-a confirmat că toate speranțele s-au spulberat, se hotărâse «de sus» ca până la toamnă mănăstirea Văcărești să dispară.”²¹ Drăguț îi dăduse două exemplare ale unei broșuri de la Institutul de Studii Balcanice din Salonic, Grecia, care conținea raportul său despre relațiile artistice ale mănăstirii dintre România și Grecia. Broșura includea informații esențiale despre construcția mănăstirii și semnificația ei istorică, alături de fotografii uimitoare.

Preocupările specialiștilor au înfruntat un sistem politic care avea priorități diferite, determinându-i să recunoască necesitatea urgentă de a proteja cu orice preț aceste valori prin studiile și cercetările lor ample. În 1980, în timp ce un grup de specialiști din România formau o mișcare de protest la Paris, a luat ființă „Comisia pentru apărarea monumentelor istorice din România”, condusă de arhitectul român Matei Beldiman, care se stabilise definitiv în Franța din 1974. Impactul specialiștilor români a fost evident prin contribuțiile lor la emisiunile de la postul de radio „Europa Liberă”. Opiniile specialiștilor au fost transmise discret din interiorul țării, ajungând în atenția producătorilor de emisiuni care s-au concentrat pe aceste probleme, sensibilizând astfel publicul internațional și pe cei din România care au dorit să se alăture protestului intelectual. Această abordare directă și lipsită de ambiguitate nu a plăcut informatorilor sistemului politic românesc, fiind percepută ca o provocare directă la adresa partidului și a valorilor sale. Pentru a-și proteja identitatea, persoanele responsabile de partajarea informațiilor au ales să se identifice ca „Grupul de Supraveghere a Monumentelor Istorice”. Pentru a oferi o ilustrare a modului în care aceste informații au fost transmise postului de radio, vom cita documentul care a stat la baza emisiunii din 16 august 1981, de „Europa Liberă”. Emisiunea a fost realizată de criticul literar, Virgil Ierunca.

„Asediatorii patrimoniului au aruncat în luptă toate mijloacele și tacticile cunoscute, încercând sau abandonând pe rând, strategia promisiunii, a amăgirii, a violenței, a brutalității sau dimpotrivă, tactica indiferenței, refuzului și negației. Că partidul nu a făcut nimic pentru a înclina balanța în favoarea lui în confruntarea cu misticismul, în ambițioasa campanie de lichidare a unei concepții retrograde despre lume și viață, o dovedesc însăși soluțiile preferate în anumite crize decizionale, soluții aplicate în prezența sau absența unui organ de protecție, sprijinite de justificări economice sau dimpotrivă ignorându-le, operând la lumina zilei sau la miez de noapte. În fond, în această confruntare și-au dat examenul.”²²

Bătălia este în mod evident dezechilibrată, purtată de un grup mic de specialiști care încearcă să conteste un întreg sistem politic. Probabilitatea succesului lor este mică. Lupta pentru valorile naționale vine cu riscuri inerente. Dintre personajele marcante ale vremii, Vasile Drăguț a jucat un rol important în „Grupul de supraveghere a monumentelor”. Acesta a atras atenția Ministerului de Interne din cauza suspiciunilor semnificative în jurul numelui său. În calitate de membru al Comisiei Centrale a Patrimoniului Cultural

²⁰ Vasile Drăguț, *Scrisoare către Adrian Păunescu*, p. 205.

²¹ George Leahu, în *Arta Grafică*, 1996.

²² Virgil Ierunca, Emisiune Radio, Europa Liberă, 16. August 1981.

Național, Drăguț a avut acces neîngrădit la documentele referitoare la starea monumentelor istorice și a fost apelat frecvent la consultări de specialitate. El a deținut funcții de conducere în ICOMOS și ICCROM, organisme specializate ale UNESCO responsabile cu protejarea și restaurarea monumentelor istorice și artistice. Prin aceste afilieri, Drăguț a avut ocazia să se angajeze în numeroase călătorii în țările occidentale.

Acțiunile de protest din România au fost mult ajutate de conexiuni externe cu organizații și specialiști consacrați, care aveau o înțelegere profundă a nevoilor și provocărilor țării. Un exemplu al acestui sprijin a fost văzut în perioada 2–10 octombrie 1981, când postul de radio „Deutsche Welle” a raportat despre cel de-al XIX-lea simpozion anual al „Cercului de Studii Ardelene”, care s-a axat pe „Arta transilvăneană și protecția monumentelor istorice”. Deși conținutul acestor acțiuni a fost secret, acestea au demonstrat că a existat un interes semnificativ din exterior și o observare externă atentă a evenimentelor care se desfășoară în România. Cu toate acestea, situația în care se aflau specialiștii din țară nu era simplă. Sistemul a monitorizat cu atenție instituțiile de profil și angajații acestora. Indiferent de poziția lor, cercetătorii au fost nevoiți să treacă printr-o analiză amănunțită a muncii lor, inclusiv articole și publicații științifice, pentru a se asigura că se aliniază la ideologia sistemului. Acest proces a implicat un anumit nivel de cenzură a conținutului. Fiecare autor trebuia să-și prezinte descoperirile într-un mod care să se potrivească cu limbajul și idealurile vremii, asigurându-se că aspectele pozitive și laudele aduse sistemului nu sunt trecute cu vederea. Cei aflați în funcții de conducere în cadrul acestor instituții au fost selectați de sistemul și, în consecință, s-au confruntat cu dilema etică de a acționa delicat între cooperarea cu sistemul și protejarea instituțiilor care garantau succesul în lupta de apărare a patrimoniului. În mijlocul acestei situații dificile, întâlnim prezența lui Vasile Drăguț, care până în anul 1986, timp de peste 20 de ani a reușit să acționeze din umbră împotriva abuzurilor culturale din partea sistemului.

O confirmare suplimentară a acțiunilor lui Drăguț pentru protejarea patrimoniului este semnată de Caterina Preda care în urma studierii dosarelor din arhivă consemnează: „O notă din iulie 1986 cere «întreprinderea unor măsuri de verificare» ale lui Vasile Drăguț pentru că are rude în străinătate în Elveția și «întreține relații cu străinătatea» unde se deplasează frecvent în calitate de membru în organele colective de conducere ale ICOMOS și ICCROM, organe specializate ale UNESCO pentru protecția și restaurarea monumentelor istorice și de artă. Planul de măsuri din 1 august 1986 are ca rațiune faptul că unele informații din domeniul patrimoniului cultural-național «se scurg în mod clandestin peste hotare» și sunt discutate, de exemplu, în emisiuni ale Europei Libere, așa cum a fost cazul cu memoriul din 1985 privind demolarea ansamblului arhitectonic Văcărești semnat de Pippidi, Grigore Ionescu, Vasile Drăguț, Dinu Giurescu, Radu Popa, Răzvan Theodorescu, A. Trișcu. Cel bănuț este Vasile Drăguț ca membru al Comisiei Centrale a Patrimoniului Cultural Național. Se recomandă «contracurarea propagandei ostile desfășurate în exterior» privind protejarea patrimoniului și popularizarea unor măsuri pentru conservarea și restaurarea monumentelor. De asemenea, se recomandă «influențarea pozitivă» a lui Drăguț pentru a adopta o atitudine constructivă și a realiza o contrapropagandă și promovare a intereselor țării, precum și identificarea și verificarea suspjecțiilor și a celor din străinătate susceptibili de a folosi informații despre patrimoniu în propaganda ostilă”²³. Confirmate în timp, acțiunile lui Drăguț au fost reale lupte pentru apărarea patrimoniului. Din punct de vedere moral, funcțiile deținute îl obligau la acțiuni concrete care avea vizibilitate în rândul specialiștilor, și totuși se desfășurau umbrite de aparenta colaborare cu organele statului. Judecata asupra vieții lui Drăguț poate fi făcută doar documentând faptele sale printr-o imagine cât se poate de completă. Aici se încadrează memoriile adresate instituțiilor statului în nume personal, și în colectiv, acțiunile de restaurare, strategia de mediatizare a monumentelor astfel încât ele să fie plasate în atenția publică, interesul pentru colaborarea interdisciplinară și nu în ultimul rând protejarea și formarea a noi specialiști în domeniu care să întărească prin număr și cunoaștere colectivul celor aflați în această luptă. Vasile Drăguț se remarcă ca manager bun al unor probleme dificil de enunțat într-o perioadă în care libertatea avea un cu totul alt sens decât astăzi. Cunoșcându-l mai bine, chiar și cei mai înrăiți critici ai săi vor recunoaște în acțiunile sale un sens nobil, desprins din dragostea pentru artă manifestată încă din fragedă tinerețe, observând că în toate acțiunile sale lipsesc argumentele unui interes egoist. Funcțiile înalte ocupate ar fi putut să îi asigure un trai comod și o pasivitate care să le permită organelor politice să acționeze în voie. În cazul lui Drăguț constatăm însă că funcțiile sunt pârgurile prin care în această luptă inegală își caută izbândă.

²³ Caterina Preda, *Drăguț și arhivele CNSAS*, în *Manuscriptum, Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177)*, p. 353.

[teleramă 1975]

11953 ptt r

11931 tb buc r

către direcția patrimoniului cultural național
București str. Enăchiță Văcărescu nr. 16

ref 160 din Timișoara unu nr. 5515 108 7 12 1140

978

personal și în numele membrilor adunării eparhiale și arhiepiscopiei Timișoara și Caransebeșului întruniți în sesiune anuală de lucru astăzi 7 decembrie vă aducem sincere mulțumiri pentru strădaniile ce depuneți în acțiunea patriotică de restaurare și valorificare a monumentelor bisericești istorice și de artă din banat stop vă asigurăm totodată că vom continua strânsa colaborare cu dumneavoastră pentru atingerea tuturor obiectivelor trasate de înalta cîrmuire a țării și că în spiritul Legii de ocrotire a patrimoniului cultural al Republicii Socialiste România vom proteja și păstra în cele mai bune condițiuni bunurile ce deținem +

Nicolae mitropolitul Banatului

Col v 16 7 1507 1715 +

Foto: 6. Mitropolitul Banatului, telegramă publicată în Manuscriptum p. 297.

Dovezile acțiunilor întreprinse de Drăguț sunt multe, și prin claritatea lor ne conving de o dedicare sinceră în scopul protejării bunurilor naționale. Tereza Sinigalia, una din studentele lui Drăguț îl descrie astfel: „...Și mai era ceva, ceva ce nu are nicio legătură cu didacticismul obișnuit: lecția vie a exemplului afirmării prin Faptă. Pentru Vasile Drăguț, a fi om însemna în primul rând a făptui, iar căile împlinirii acestui deziderat erau multiple. Una dintre ele, poate cea mai importantă în definirea personalității sale, era lupta: lupta angajată, pentru care fusese dăruit cu energie, voință, perseverență, curaj; lupta pentru un gând, pentru o idee mare și generoasă, pentru a apăra sau a salva un monument, pentru a ajuta un om valoros sau pur și simplu unul aflat în lipsă sau în suferință fizică ori morală, luptă întru bine, frumos, întru cinste și demnitate.”²⁴

Concluzii

Cunoștințele lui Drăguț sunt apreciate în diversele domenii ale artelor conexe precum arhitectura. Abilitățile sale de protector al patrimoniului alături de cunoștințele vaste și cunoscuta sa pasiune pentru arhitectură îi conferă un statut de autoritate, apreciat de colegi și colaboratori. În contextul celor spuse, amintim faptul că arhitectul român Constantin Joja îi scrie lui Drăguț următoarele: „... dumneata ești singura voce autorizată și eficientă să readuci în adevărul culturii noastre o mentalitate artificială, pe cât de veche, pe atât de înrădăcinată, așa cum ai făcut-o pentru cultura medievală religioasă și civilă. Reașezarea în spațiul

²⁴ Tereza Sinigalia, *Vasile Drăguț 1928–1987*; SCIA, Seria Artă plastică, Tom 35, 1988.

autentic al culturii noastre va fi cel mai important act de cultură, pe care nimeni dintre iluștrii oameni de cultură nu l-a încercat. În speranța că vei putea lămurii nu numai pe arhitecți ci și corpul administrativ în această ultimă respirație a spațiului autentic românesc, ultimul din toată țara, rămân al dumatăle C. Joja”.²⁵ Vasile Drăguț, a fost primul din Institutul de Istoria Artei care a înțeles și sprijinit atât moral cât și prin intermediul revistei „Arta” pe Joja în inventarea arhitecturii urbane tradiționale, proiectarea „Hanului lui Manuc” și restaurarea zonei „Curtea Veche” de asemenea, l-a susținut, alături de alți critici și istorici de artă, lămurind marea masă a arhitecților români care doreau să se afirme cu realizări de arhitectură modernă, de necesitatea de a salva aceste spații arhitecturale autentice. Joja i se adresează lui Drăguț pornind de la premisa că nu există o arhitectură civilă autentică românească și că construcțiile eclektice, neoclasice și neogotice de la început de secol XX trebuie păstrate, făcând aluzie la călătoria lui Drăguț în Veneția în care remarcase că împănările arhitecturii moderne au creat stridente inadmisibile în ansamblurile vechi.

Viața lui Drăguț este un exemplu pentru forța pe care o poate avea condeiul. Cuvintele sale cântăreau greu, opinia sa schimbând destinul unor monumente, iar succesele inspirau noi generații de „luptători” în acest proces de cercetare, relevare și salvare a tezaurului artistic de pe teritoriul României. Numele Drăguț, rămâne un reper important în domeniul cercetărilor mai ales pentru precizia și frumusețea descrierilor artelor din epoca medievală care constituiau o premieră conceptuală atât în perspectiva abordării în ansamblu ale celor trei regiuni – Țara Românească, Moldova și Transilvania – cât și din punct de vedere al documentării. Drăguț vizitase fiecare monument în mod personal, notând pe file de caiet tainele deslușite a unor meșteșuguri de mult uitate, dând viață și voce operelor de artă. Mai mult de atât, el se include în procesul existenței fiecărei opere, militând pentru o redimensionare valorică în percepția socială și totodată în percepția organelor administrative. Viața sa, prin volumul operei, ne convinge de o reală dedicare în procesul de conservare și renovare. „Omul acesta nu a fost perfect, cum niciunul dintre noi nu este, dar după părerea mea el a avut o energie constructivă instituțional excepțională și a făcut mult din tot ce se putea face pe atunci pentru binele patrimoniului național.”²⁶ Vasile Drăguț rămâne pentru cei care se apropie de moștenirea sa un exemplu demn de urmat, un iubitor al artelor care dedicându-se pe sine a reușit să prelungească existența unor monumente în timp. Misterul morții sale la vârsta de numai 59 de ani, analizat în contextul acțiunilor sistemului comunist de dinainte de 1989, rămâne pentru mulți dovada unei lupte duse până la capăt. Profesor, manager abil, iubitor împătimit al artelor sau poate chiar erou, Vasile Drăguț rămâne un nume prin care monumentele istorice își povestesc istoria. „Nu cred că monumentele istorice ale României au avut de multe ori apărători mai devotați și mai cutezători decât Vasile Drăguț, care, în trecerea sa de câțiva ani la cârma unei instituții naționale dedicate protejării semnelor de naștere ale trecutului, i-a dat acesteia un înțeles și o noblete ce nu se pot uita.”²⁷ scria academicianul Răzvan Theodorescu.

Revista *Arta* rămâne în mâna celor care o administrează o armă de apărare a valorilor artistice naționale. Asemenea ei, numărul din revista *Manuscriptum* dedicat lui Vasile Drăguț, realizat prin grija doamnei Ruxandra Mihăilă, expune o parte a celor mai importante documente din arhiva personală a lui Drăguț, mărturiile unei vieți în slujba artei, fără de care o cunoaștere mai aprofundată nu ar fi fost posibilă. Drăguț se numără printre cei care prin opera literară realizată, contribuie și astăzi la conservarea și reprezentarea la nivel înalt al operelor de artă. Înzestrat cu o pasiune profesională cu totul specială, acesta oferă tuturor activităților sale o latură importantă în îndeplinirea vocației de a cerceta, consemna și sintetiza informații de mare valoare făcându-le accesibile publicului larg printr-o serie de publicații în diferite reviste de specialitate, lucrări de mici dimensiuni, dar și opere de sinteză ample care și astăzi fac parte din literatura de specialitate fundamentală, Esențială în formarea tinerei generații de specialiști. Vasile Drăguț este un personaj a cărui activitate combină mai multe forme ale aceleiași pasiuni, care manifestată prin diferite funcții se concentrează asupra unui scop clar definit, uneori greu de înțeles din perspectiva celor care îi sunt contemporani. Astăzi, privind înapoi spre o operă care însumează mii și mii de file, fotografiile și secvențe video dedicate artei, putem vorbi cu certitudine despre o viață a cărei moștenire a devenit ea însăși parte din patrimoniu.

²⁵ Constantin Joja, *Armoniile plastice ale vechilor cartiere*, în *Manuscriptum*, Seria nouă 1/2016 ANUL XLV (177), p. 183.

²⁶ Magda Cârneci, *Omul acesta nu a fost perfect*, p. 109.

²⁷ Răzvan Theodorescu, în *Arta*, an XXXIV, nr. 11/1987.

ASPECTE ALE CERCETĂRII MUZICOLOGICE ÎN REVISTELE INSTITUTULUI

de OZANA ALEXANDRESCU

Abstract. *Aspects of Musicological Research in the Reviews of the Institute of Art History in the 1950s–1960s.* The two reviews of the Institute of Art History – *Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA)* and *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (RRHA)* – reflected the activity of the members of the musicology sector through articles comprising the results of their research, commentaries of publications from the contemporaneity of the field, and notes on important events in musical life. For the first decades of publication of the two periodicals, the paper passes in review titles that offer a synoptic view of the thematic diversity of the published materials. The second part of the presentation focuses on several significant studies conceived by four musicologists who were members of the specialized sector: Elena Zottoviceanu, Gheorghe Firca, Clemansa Firca, and Daniel Suceava. This analysis outlines the outstanding aspects of their work in the context of the field. The selected articles by the four authors represent important contributions to the overall Romanian musicological research.

Keywords: Institute of Art History publications, music history, musicology, thematic diversity, Institute of Art History researchers.

Cele două reviste ale Institutului – *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI* și *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* au reflectat activitatea membrilor sectorului de muzicologie prin articole cu rezultatul cercetărilor, recenzii ale publicațiilor din domeniu și note referitoare la evenimentele din viața muzicală. Pentru primele decenii de apariție a revistelor, am selectat titluri care oferă o privire sinoptică asupra diversității tematice în materialele publicate. O comentare a unor studii din punct de vedere al demersului de abordare specific muzicologiei, se găsește în cadru restrâns. Este o analiză ce conturează aspectele particulare în activitatea de cercetare a patru muzicologi care au fost o perioadă îndelungată membri în cadrul sectorului. Articolele semnate de Elena Zottoviceanu, Gheorghe Firca, Clemansa Firca și Daniel Suceava au reprezentat contribuții importante în ansamblul studiilor din domeniu.

În primul deceniu de apariție a revistei *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI* – seria *TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE* unele titluri denotă încadrarea în linia ideologică a acelor ani. Spre exemplu, în anul 1954, Andrei Tudor a semnat articolul *Caracterul de masă al vieții și creației muzicale după 23 August*¹ iar Stela Sava două articole: *Însemnări privitoare la condiția socială a lăutarilor la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea* și *Documente privitoare la relațiile muzicale româno-ruse. Despre Școala arhimandritului Vissarion*². Preocuparea pentru valorizarea unor evenimente marcante din istoria culturală se manifestă în articolul lui Nicolae Missir *Concertele lui Franz Liszt la Iași*³. După 1955, anul dispariției lui George Enescu, pentru întreaga breaslă, atât viața cât în special creația sa, au devenit subiect de cercetare. Astfel, în 1957, Fernanda Foni și Andrei Tudor semnează în colaborare articolul *Concertele lui George Enescu cu orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii*⁴. Mihai Rădulescu figurează cu materialul *George Enescu – violonist*⁵. În revista SCIA au publicat și personalități

¹ Andrei Tudor, *Caracterul de masă al vieții și creației muzicale după 23 August*, în SCIA, anul 1954, p. 193.

² Stela Sava, *Însemnări privitoare la condiția socială a lăutarilor la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea* și *Documente privitoare la relațiile muzicale româno-ruse. Despre Școala arhimandritului Vissarion*, în SCIA, anul 1954, p. 234, respectiv p. 236.

³ Nicolae Missir, *Concertele lui Franz Liszt la Iași*, în SCIA, anul 1954, p. 239.

⁴ Fernanda Foni; Andrei Tudor, *Concertele lui George Enescu cu orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii*, în SCIA, 1–2, anul 1957, p. 321.

⁵ Mihai Rădulescu, *George Enescu – violonist*, în SCIA, 3–4, anul 1957, p. 257.

din afara Institutului de Istoria Artei, compozitori și muzicologi. Un exemplu în acest sens este compozitorul Mihail Jora cu articolul *George Enescu omul și concepția lui despre om*⁶. Alți colaboratori au fost muzicologii Vasile Tomescu *Aspecte ale muzicii vocal-simfonice românești*⁷ și Wilhelm Berger *Direcții și stiluri în muzica românească de cameră*⁸, articole publicate în 1964. În același an, doi cercetători din sector, Alfred Hoffman și Mircea Voicana au semnat împreună articolul *Douăzeci de ani de muzicologie românească, 1944–1964*⁹. Din anul 1965 am reținut materialul redactat de Fernanda Foni *Date noi privind activitatea de critic muzical a lui Dinu Lipatti*¹⁰ iar din anul 1966 materialul semnat de profesorul de istoria muzicii, Zeno Vancea, *Opera muzicală a lui Paul Constantinescu*¹¹. Diversitatea temelor abordate se remarcă și în anul 1967. Mircea Voicana prezintă două materiale: *Critica muzicală bucureșteană în ultimele decenii ale secolului XIX Considerațiuni sintetice* și *Un coleg vienez al lui Enescu: Zemlinsky*¹². Alfred Hoffman alege un subiect cu deschidere spre orizontul muzical occidental în articolul *Correspondența Enescu – Honegger și concepțiile lui Honegger despre muzică*¹³. Fernanda Foni aduce în atenție *Trei lucrări inedite de Theodor Fuchs*¹⁴. Din anii 1968 și 1969 am reținut două studii din două zone complet diferite. Unul este un studiu din specialitatea etnomuzicologie al profesoarei de folclor Emilia Comișel: *Elemente comune în folclorul muzical al popoarelor sud-est europene. Structura arhitectonică a cântecului propriu-zis*¹⁵. Al doilea este semnat de compozitorul Mihail Andricu, dedicat lui Debussy¹⁶.

Începând cu anii '70 în revista SCIA se regăsesc articole din domeniul bizantinologiei deoarece în sectorul de muzicologie se rezervă un post de cercetare pentru această specializare.

Titulara acestui post, Adriana Șirli a publicat din 1974 articole precum: *O stihiră cu adnotări* (1974), *Kekragarii din manuscrisele Bibliotecii Academiei* (1977), *Manuscrise psaltice din veacul al XVIII-lea* (1977), *Câteva date noi despre ehurile post-bizantine* (1975), *Contribuții ale muzicologiei românești actuale la studiul muzicii bizantine din țara noastră* (1975). După 1980 o a doua cercetătoare cu aceeași specializare, Hrisanta Trebici-Marin a publicat articolele *Elemente de continuitate în muzica psaltică românească* și *Raport preliminar asupra studiului kekragariilor*¹⁷.

Din afara institutului, muzicologul Sebastian Barbu-Bucur a semnat articolele *Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană* în 1974 și 1975, Constantin Catrina articolul *Însemnări pe marginea unui manuscris din epoca de românire a muzicii bizantine*¹⁸ și Titus Moisescu articolul *Prezența lui Dimitrie Cantemir în literatura lexicografică a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a celui de la XIX-lea*¹⁹. Un alt colaborator, Gheorghe Ionescu, a contribuit la sumarul revistei SCIA cu articolele *Un cântec moral în creația lui Macarie Ieromonahul* și *Circulația unor manuscrise muzicale românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea*²⁰.

O perioadă mai îndelungată în cadrul sectorului a activat cercetătoarea Lucia Monica Alexandrescu. Este autoarea unor articole centrate pe viața muzicală românească, urmărind traseul unor compozitori, interpreți și instituții muzicale. A semnat articole precum *Aspecte din activitatea muzicală a lui D.G. Kiriac, Originalitate și stil în «Cântece de pustiu» de Constantin Silvestri, Climat muzical și viață cotidiană în*

⁶ Mihail Jora, *George Enescu omul și concepția lui despre om*, în SCIA, 1–2, anul 1957, p. 309.

⁷ Vasile Tomescu, *Aspecte ale muzicii vocal-simfonice românești*, în SCIA, 1, anul 1964, p. 71.

⁸ Wilhelm Berger, *Direcții și stiluri în muzica românească de cameră*, în SCIA, 2, anul 1964, p. 143.

⁹ Alfred Hoffman; Mircea Voicana, *Douăzeci de ani de muzicologie românească, 1944–1964*, în SCIA, 1, anul 1964, p. 49.

¹⁰ Fernanda Foni, *Date noi privind activitatea de critic muzical a lui Dinu Lipatti*, în SCIA, 2, anul 1965, p. 164.

¹¹ Zeno Vancea, *Opera muzicală a lui Paul Constantinescu*, în SCIA, 1, anul 1966, p. 59.

¹² Mircea Voicana, *Critica muzicală bucureșteană în ultimele decenii ale secolului XIX. Considerațiuni sintetice și Un coleg vienez al lui Enescu: Zemlinsky*, anul 1967, vol. 1, p. 35, vol. 2, p. 99.

¹³ Alfred Hoffman, *Correspondența Enescu – Honegger și concepțiile lui Honegger despre muzică*, 2, anul 1967, p. 132.

¹⁴ Fernanda Foni, *Trei lucrări inedite de Theodor Fuchs*, în SCIA, 2, anul 1967, p. 135.

¹⁵ Emilia Comișel, *Elemente comune în folclorul muzical al popoarelor sud-est europene. Structura arhitectonică a cântecului propriu-zis*, în SCIA, 2, anul 1968, p. 117.

¹⁶ Mihail Andricu, *Debussy*, în SCIA, 1, anul 1969, p. 19.

¹⁷ Hrisanta Trebici-Marin, *Elemente de continuitate în muzica psaltică românească* (1981) și *Raport preliminar asupra studiului kekragariilor* (1985).

¹⁸ Constantin Catrina, *Însemnări pe marginea unui manuscris din epoca de românire a muzicii bizantine*, în SCIA, XXXII, anul 1985, p. 93.

¹⁹ Titus Moisescu, *Prezența lui Dimitrie Cantemir în literatura lexicografică a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a celui de la XIX-lea*, XXXVI, anul 1989, p. 35.

²⁰ Gheorghe Ionescu, *Un cântec moral în creația lui Macarie Ieromonahul*, în SCIA, XXXIV, anul 1987, p. 77 și *Circulația unor manuscrise muzicale românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în SCIA, XXXVI, anul 1989, p. 74.

corespondența muzicienilor români²¹. În calitate de secretar științific, a avut o contribuție esențială în procesul de selectare a materialelor publicate în revistele institutului.

GHEORGHE FIRCA (1935–2016), după absolvirea Conservatorului bucureștean în 1959, a urmat cursuri de specializare la Seminarul de muzicologie la Universitatea din Saarbrücken (1969 – 1970) iar în 1979 a obținut titlul de Doctor în muzicologie cu teza *Structuri și funcții în armonia modală*. A funcționat ca secretar muzical la Filarmonica din Timișoara, documentarist principal la Uniunea Compozitorilor din București și redactor principal la Editura Științifică și Enciclopedică din București. Din 1988 a făcut parte din colectivul Institutului de Istoria Artei și a condus sectorul de muzică începând cu anul 1990. Personalitate marcantă a lumii muzicale românești, a deținut și funcția de director general în Ministerul Culturii (1990 – 1992). Muzicolog și compozitor, a desfășurat o activitate deosebit de bogată, cu studii, articole, recenzii în numeroase publicații. A susținut emisiuni de radio și televiziune, conferințe, comunicări științifice în țară și în străinătate. A redactat articole lexicografice în *Dicționarul Enciclopedic Român*, *Dicționar de termeni muzicali* și *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG – Kassel)*. În revistele de specialitate *Studii de muzicologie*, *Muzica* și *Enesciana* a publicat studii cu tematică diversă, dintre care: *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*, *Conceptul modal în muzica lui George Enescu*, *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală*, *G.F.Händel sau vocația grandiosului*²². A colaborat constant la revistele SCIA și RRHA. În SCIA a publicat: *Gândirea istorică a lui Constantin Brăiloiu* (1965), *Rezonanțe târzii ale artei wagneriene* (1968)²³, *Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea* (1971)²⁴, *Gavriil Musicescu, un clasic* (1972)²⁵, iar în RRHA *Logos musical et structure* (1974)²⁶, *L'analyse musicale envisagée dans la perspective de la systématique* (1983)²⁷, *Implications des systèmes rythmiques dans la musique contemporaine* (1989)²⁸, *La musique et les dilèmes spatio-temporaux des ses théorisations. Quelques considérations* (1992)²⁹, *Wilhelm Berger et l'exégèse enescienne* (1993)³⁰. Volumele de autor au fost publicate la Editura Muzicală din București: *Bazele modale ale cromatismului diatonic* (1966) și *Structuri și funcții în armonia modală* (1988). Muzicologul a fost distins cu Premiul Academiei Române (1966) și cu Premiul Uniunii Compozitorilor (1977).

În analiza fenomenului muzical, Gheorghe Firca abordează subiectul diferențiat, fie cu detalii aparținând modalității de utilizare a unor rezolvări specifice tehnicii compoziționale ca în *Gavriil Musicescu: un clasic* (1972), fie cu ample trimiteri extra muzicale, din sfera de cultură umanistă, din literatură și filozofie precum în articolul *Rezonanțe târzii ale artei wagneriene*. În articolul *Analiza muzicală din perspectiva sistematicii* (1983)³¹, autorul face o incursiune în istoricul teoriilor privind structura muzicală – Kretzschmar, Riemann, Mersman, Kurth, Ansermet – și identifică linia actuală a muzicologiei românești care propune o metodologie cu baze fenomenologice corelate cu noile direcții ale gândirii muzicale.

CLEMANSA LILIANA FIRCA (1934 – 2012)

După absolvirea studiilor muzicale la Conservatorul din București a activat, pentru o scurtă perioadă, ca secretar muzical la Filarmonica din Timișoara și ca ilustrator muzical la Radioteleviziunea Română. A publicat studii, articole, recenzii și cronici în revista *Muzica* și în publicațiile *Tribuna* și *Contemporanul*. În cadrul sectorului de muzică din Institutul de Istoria Artei a publicat constant în revistele SCIA și RRHA.

²¹ Lucia Monica Alexandrescu, *Aspecte din activitatea muzicală a lui D.G. Kiriac*, în SCIA, 2, anul 1966, p. 153, *Originalitate și stil în «Cântece de pustiu» de Constantin Silvestri* în SCIA, XXXIII, anul 1986, p. 39, „Climat muzical și viață cotidiană în corespondența muzicienilor români (I)” în SCIA, XXXIV, anul 1987, p. 52, „Climat muzical și viață cotidiană în corespondența muzicienilor români (II)” în SCIA, XXXV, anul 1988, p. 27 „Climat muzical și viață cotidiană în corespondența muzicienilor români (III)” în SCIA, XXXVI, anul 1989, p. 53.

²² Viorel Cosma, *Muzicieni din România – Lexicon*, vol. 3, Editura Muzicală, București, 1999, p. 55–56.

²³ Gheorghe Firca, *Rezonanțe târzii ale artei wagneriene*, în SCIA, TMC, 1/1968 Tom. 15.

²⁴ Idem, *Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea*, în SCIA, seria TMC, 2/1971, Tom 18.

²⁵ Idem, *Gavriil Musicescu: un clasic*, în SCIA, seria TMC, 2/1972, Tom 19.

²⁶ Idem, *Logos musical et structure* (I, II) în RRHA, Série TMC, 1974, Tome XI; RRHA, Série TMC, 1976, Tome XIII.

²⁷ Idem, *L'analyse musicale envisagée dans la perspective de la systématique*, în RRHA, Série TMC, 1983, Tome XX.

²⁸ Idem, *Implications des systèmes rythmiques dans la musique contemporaine*, în RRHA, Série TMC, 1989, Tome XXVI.

²⁹ Idem, *La musique et les dilèmes spatio-temporaux des ses théorisations. Quelques considérations*, în RRHA, TMC XXIX, 1992, p. 47.

³⁰ Idem, *Wilhelm Berger et l'exégèse enescienne*, în RRHA, TMC, XXX, 1993, p. 41.

³¹ Idem, *Analiza muzicală din perspectiva sistematicii*, în SCIA, TMC, 1983, Tom 30.

Pentru cercetarea legată de creația enesciană, Clemansa Firca este un nume de referință întrucât a aprofundat multiple aspecte ale acestei creații. Studiile publicate în SCIA *Tragedia lirică „Oedip” de George Enescu în opinia criticii muzicale mondiale*³², și în volumele *Enesciana* editate de Editura Academiei *Le processus de création chez Georges Enesco à la lumière de quelques esquisses et projets de composition précoces*, *Georges Enesco, musicien complexe, Caractéristiques et fonctions de l'unisson chez Georges Enesco*, *Le catalogue des compositions de Georges Enesco, Raisons, finalités, aspects de travail, Sphinx*, *un canon vocal inédit de George Enesco*, *Asupra aparatului instrumental cameral în creația enesciană timpurie* demonstrează profunda cunoaștere a creației enesciene și reprezintă un capitol deosebit de valoros în muzicologia românească³³.

Pentru înaltul nivel al activității sale i s-a decernat Premiul Uniunii Compozitorilor (1971, 1985), Premiul Bernier de la Académie des Beaux Arts din Paris (1972) și Premiul Academiei Române (1974).

Clemansa Firca abordează o tematică ce denotă interesul său pentru acea latură a muzicologiei legată de disciplina numită estetică. În 1969 publică articolul *Principii și perspective ale arhitectonicii muzicale la Leos Janacek*. În urma unei analize din creația compozitorului ceh ajunge să extragă principiul definitoriu pentru tehnica compozițională a acestuia, și anume, asocierea unor motive relativ independente în locul procedurii de dezvoltare tematică, juxtapunerea asigurând o surprinzătoare diversitate a discursului muzical. Concluzia expunerii afirmă faptul că o gândire creatoare precum cea a lui Janacek face parte din contribuția estului european la configurarea unui idiom muzical contemporan. Pe lângă numeroasele studii dedicate creației enesciene, articolele apărute în SCIA relevă preocuparea cercetătoarei pentru evidențierea unor direcții în evoluția componisticii românești. Astfel, în articolul publicat în 1970 *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*³⁴, stabilește viziunea integratoare dintre mijloace de limbaj proprii curentului expresionist și fondul materialului sonor de sorginte folclorică în creația compozitorilor Mihail Jora, Filip Lazăr, Theodor Rogalski, Marcel Mihalovici. În 1973 cercetătoarea a revenit asupra acestei analize și a urmărit influențele expresioniste în creația autorilor Paul Constantinescu și Sabin Drăgoi. Întrucât o caracteristică estetică a expresionismului este dată de legătura cu fondul literar de la care pornește demersul muzical, elemente de factură expresionistă sunt puse în evidență și în lucrările enesciene ce includ registrul vocal, opera *Oedip*, poemul vocal-simfonic *Strigoii* și *Vox Maris*. Articolul *Tragedia lirică OEDIP de George Enescu în opinia criticii muzicale mondiale cu referire la turneele Operei Române*³⁵ reprezintă o amplă recenzie a cronicilor apărute în diverse țări în care Opera Română a susținut spectacole cu opera *Oedip*. Clemansa Firca surprinde diferențele de receptare, uneori chiar contradictorii, exprimate de critica de specialitate cu privire la această operă. Analiza materialului demonstrează, în opinia cercetătoarei, faptul că tehnica novatoare a stilului enescian și profunda originalitate a modalităților de expresie conferă operei o complexitate ce nu se poate încadra în tipare convenționale.

ELENA ZOTTOVICEANU (1933–2017), absolventă a Conservatorului din București în 1954, s-a aflat, începând din 1956 până în 1990, printre cei mai importanți membri ai sectorului de muzică. A deținut funcția de șef al secției din 1975, îndeplinind o perioadă și funcție de coordonator științific la Institutul de Istoria Artei. Membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din 1965 și a Uniunii Criticilor Muzicali (din 1985), a publicat numeroase articole, cronici și interviuri în reviste de specialitate cât și în presa culturală. A semnat materiale lexicografice în cuprinsul unor enciclopedii publicate în țară (*Micul dicționar enciclopedic*, 1972; *Dicționar de termeni muzicali*, 1984) și din străinătate (*Beiträge zur Musikwissenschaft*, *Répertoire International de Littérature Musicale*). A susținut comunicări și conferințe desfășurate peste hotare în cadrul unor congrese și festivaluri internaționale. Pentru contribuția la volumul *George Enescu* (Editura Muzicală, 1964) i s-a acordat Premiul „Ciprian Porumbescu” al Academiei Române, iar pentru cea din monografia *George Enescu* (Editura Academiei, 1971) a obținut Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. În anul 1972 i s-a decernat premiul „Bernier” al Academiei Franceze de Arte Frumoase – Institutul Franței. Elena Zottoviceanu, pe lângă participarea alături de Mircea Viocana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman (autori) Ștefan Niculescu, Myriam Marbé, Adrian Rațiu (colaboratori) la elaborarea amplei

³² Clemansa Firca, *Tragedia lirică «Oedip» de George Enescu în opinia criticii muzicale mondiale*, în SCIA, TMC, Tom 20, nr. 2/73.

³³ Viorel Cosma, *Muzicieni din România – Lexicon*, vol. 3, Editura Muzicală, București, 1999, p. 52–54.

³⁴ Clemansa Firca, *Rezonanțe ale esteticii expresioniste în creația muzicală românească*, în SCIA, TMC, 2/1970, Tom 17.

³⁵ Idem, *George Enescu în opinia criticii muzicale mondiale cu referire la turneele Operei Române*, în SCIA, seria TMC, 20, nr. în TOM: 2, 1973, p. 155–156.

lucrări monografice *George Enescu*, și-a îndreptat atenția asupra unor subiecte încă necercetate până la acel moment. A continuat să fie preocupată de opera și personalitatea lui George Enescu deoarece acest subiect, atât de complex, s-a aflat, chiar și parțial, pe agenda celor mai mulți muzicologi. Astfel, articolul *Un pseudonim și o problemă nerezolvată. Pe marginea unei piese necunoscute de George Enescu* (SCIA 1976)³⁶ dezvăluie o lucrare din genul de divertisment, un vals compus de Enescu și publicat în 1902 sub pseudonimul Camille Grozza. Utilizarea acestui pseudonim, pentru o singură dată, a fost confirmată de cercetătoare pe baza unor documente aflate la Biblioteca de Stat din Berlin. Într-o comunicare susținută la Sesiunea jubiliară a Institutului de Istoria Artei în 1969, intitulată *Elemente ale limbajului enescian prefigurate în lucrări «de școală»*, sunt puse în evidență principii componistice dezvoltate ulterior. În sonatele instrumentale se remarcă factura construcției ciclice și prelucrarea motivică prin modificări de ritm, iar în *Variațiuni pentru două pian pe o temă originală* se afirmă acea configurație melodică cu caracter aparent improvizatoric. *Izvoare comune de inspirație poetică la George Enescu și Henri Duparc* (RRHA 1966) semnalează două miniaturi vocale compuse de Enescu pe versurile lui Sully Prudhomme, cele două texte fiind suportul literar și pentru două piese de Henri Duparc, dar transpuse sonor în mod diferit. Analiza partiturilor a relevat preponderența cantabilității în versiunea enesciană.

Articolul publicat în 1970 *La première à Paris de l'opéra Œdipe de Georges Enesco* oferă detalii legate de acest eveniment. Enescu a asistat timp de cinci luni la repetițiile de orchestră și a îndrumat personal interpretarea rolului principal și la data de 13 martie 1936, la Opera din Paris, capodopera enesciană a cucerit atât publicul cât și critica de specialitate.

O altă zonă de interes a cercetătoarei a fost aceea cuprinsă între sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, în care a surprins momente din procesul de evoluție a manifestărilor muzicale. În articolul *Războiul de independență și creația muzicală vocală și instrumentală a secolului XIX* se face o sinteză în urma parcurgerii a peste 200 de compoziții inspirate de evenimentul istoric. Prin aceste piese se constată relația promptă a creației muzicale cu realitatea imediată. Cele mai multe piese sunt vocale întrucât textului îi revine transmiterea mesajului cu caracter eroic. De asemenea, repertoriul generat de momentul istoric a cuprins și numeroase lucrări pentru formații de fanfară, în primul rând marșuri ce au cunoscut și versiuni de reducere pentru pian. Începutul de secol XX s-a aflat în atenția cercetătoarei cu studiul *Două decenii de teatru liric românesc pe scenele bucureștene*³⁷. Este o întreprindere de minuțioasă cercetare a surselor deoarece, până la declararea unui statut instituțional definitiv prin înființarea Operei naționale în 1921, mediul teatrului liric a cunoscut o situație în permanentă fluctuație de trupe artistice și formule de funcționare.

Elena Zottoviceanu a fost printre cei care au deschis în muzicologia românească cercetarea referitoare la muzică în perioada istorică a secolelor XV–XVIII. Pe baza documentelor, de cele mai multe ori fără legătură directă cu relatări despre muzică, a reușit să reconstituie un tablou elocvent privind viața muzicală din teritoriile românești. În acest segment se înscriu articolele *Practici muzicale în ceremonialul domnesc și viața publică a orașelor, oglindite în cronicile românești* (SCIA 1979)³⁸ – *Muzică și viață socială în Brașovul secolului al XVIII-lea* (SCIA 1984)³⁹, – *Muzica în cronicile medievale românești din secolele XVI–XVIII* (SCIA 1987)⁴⁰, studii ce demonstrează solida documentare din multiple surse și capacitatea de corelare a datelor într-un context revelator pentru viziunea din perspectivă muzicologică.

De o deosebită importanță este studiul dedicat unui muzician italian din secolul al XVI-lea, aflat temporar în ansamblul muzical al principelui Transilvaniei Sigismund Bathory – *Giovanni Battista Mosto, un compositeur italien à Alba-Iulia, au XVI^e siècle*⁴¹, publicat în 1976.

Cu rigoarea sa metodologică, Elena Zottoviceanu a cercetat documente italiene, germane și maghiare pe baza cărora a reconfigurat climatul muzical de la curtea transilvană. Giovanni Battista Mosto, autor cunoscut de madrigale în epocă, a deținut funcția de capelmaistru și, cel mai probabil, a compus două dintre

³⁶ Elena Zottoviceanu, *Un pseudonim și o problemă nerezolvată. Pe marginea unei piese necunoscute de George Enescu*, în SCIA, TMC, 1976, Tom 23.

³⁷ Elena Zottoviceanu, *Două decenii de teatru liric românesc pe scenele bucureștene*, în SCIA, TMC, 1/1968, Tom 15.

³⁸ Idem, *Practici muzicale în ceremonialul domnesc și viața publică a orașelor, oglindite în cronicile românești*, în SCIA, TMC, 1979, Tom 26.

³⁹ Idem, *Muzică și viață socială în Brașovul secolului al XVIII-lea*, în SCIA, TMC, 1984, Tom 31.

⁴⁰ Idem, *Muzica în cronicile medievale românești din secolele XVI–XVIII*, în SCIA, TMC, 1987, Tom 34.

⁴¹ Idem, *Giovanni Battista Mosto, un compositeur italien à Alba-Iulia, au XVI^e siècle*, în RRHA, Série TMC, 1976, Tome XIII.

creațiile sale aflându-se la Alba Iulia. Se afirmă astfel perfecta sincronizare între nivelul de practicare a muzicii în mediul din spațiul românesc și cel din occidentul european.

Începând cu anul 1988 până în 2019 a activat în sectorul de muzică DANIEL SUCEAVA (1950–2019) specializat în domeniul bizantinologiei⁴². A fost cercetătorul care a contribuit cel mai mult la îmbogățirea acestui domeniu al muzicologiei românești întrucât timp de trei decenii a abordat teme diverse, în special cu o concentrare pe aspecte particulare, dar și tema majoră a catalogării manuscriselor din fondul grecesc al Bibliotecii Academiei Române.

Cu studii de filologie înaintea celor muzicale, pe baza unui orizont cultural deosebit de vast, demersul său științific a avut ca scop o cercetare ale cărei rezultate să se adreseze nu doar muzicologilor specializați în domeniul muzicii de tradiție bizantină ci și filologilor, istoricilor, liturgiștilor, imnologilor, istoricilor de artă, bibliografilor. A elaborat articole dedicate aspectelor teoretice ale acestui tip de muzică dar și materiale legate strict de un anumit document, în ambele direcții argumentarea sa contribuind la elucidarea problematicei tratate. *Retorica melosului bizantin*⁴³ se înscrie în cercetările care abordează o tematică cu aspect mai pronunțat teoretic. Retorica face parte din analiza stilistică și se corelează atât cu estetica cât și cu morfologia, deoarece retorica aplicată discursului muzical se materializează în utilizarea unui inventar de formule care constituie un cod. Acest articol demonstrează o dată în plus rigoarea caracteristică lui Daniel Suceava, notele însumând o bibliografie începând cu o lucrare în limba latină publicată în 1566. *Chronos protos. Privire diacronică asupra unui principiu ritmic*⁴⁴ urmărește evoluția noțiunii de ritm într-o incursiune în istoria conceptului care pleacă de la autorii din antichitate, trece prin accepțiunea teoreticienilor muzicii bizantine și a celei gregoriene și ajunge la explicația dată de Anton Pann în al său *Bazul teoretic și practic* apărut în 1845. Articolul intitulat *Un fragment dintr-un antologhion putnean la Praga*⁴⁵ introduce în circulație un material care se adaugă celor aflate în țară și în străinătate reunite sub sintagma Școala muzicală de la Putna. Fragmentul păstrat la Muzeul Național din Praga cuprinde patru stihiri și în articol aceste cântări sunt inserate în indexul general al celor 12 manuscrise aparținând Școlii muzicale de la Putna. În articolul *Copiști de manuscrise psaltice din fondul grecesc al Bibliotecii Academiei Române. Constantin din Anghialos și Ms. BAR Gr. 1477*⁴⁶ se urmărește activitatea unui protopsalt și autor de cântări din secolul al XVI-lea ale cărui compoziții se mai cântau încă în secolul al XIX-lea. În lipsa colofonului din manuscrisul analizat, pe baza cercetării comparate, Daniel Suceava a stabilit alcătuirea acestui codex de către Constantin din Anghialos, adăugând volumul aflat în România numărului de manuscrise atribuite acestui autor. În articolul intitulat *Episcopul Marcu al Corintului și opera sa muzicală*⁴⁷ Daniel Suceava reconstituie creația acestui important melograf din secolul al XV-lea. Amplul demers științific, documentat cu peste 170 de note bibliografice, cele mai multe cumulând câteva titluri de lucrări, elucidează delimitarea a doi autori omonimi, contemporani și conaționali, Marcu mitropolit al Efesului și Marcu episcop al Corintului. Restrângând apoi cercetarea pe identificarea cântărilor compuse de Marcu episcopul Corintului, cercetătorul stabilește un inventar complet al pieselor atribuite acestui autor din manuscrise aflate în fondurile din România: Biblioteca Academiei Române din București, Biblioteca Centrală Universitară de la Iași, Biblioteca Națională din București și Biblioteca Mănăstirii Putna. Articolul *Cîteva figurae simplices în Arta fugii de J.S. Bach*⁴⁸ demonstrează extinderea preocupărilor lui Daniel Suceava în afara limitelor domeniului bizantinologiei. Conceptul de *Figurenlehre*, cunoscut în special cu aplicație pentru muzica instrumentală sau vocală din secolele XVI–XVIII, aparține sferei retoricii muzicale, retorică pe care cercetătorul a urmărit-o și în cadrul muzicii de tradiție bizantină. În demersul expunerii acelor figuri retorice din *Arta fugii*, articolul oferă 117 exemple muzicale din cuprinsul lucrării și, desigur, o analiză cu argumentări în conformitate cu normele armoniei și contrapunctului. Este articolul în care se evidențiază amploarea cunoașterii sale în ceea ce

⁴² Segmentul dedicat muzicologului Daniel Suceava se află publicat parțial în volumul *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, coord.: Adrian Silvan Ionescu, ediție îngrijită de Ioana Apostol și Virginia Barbu, Editura Academiei Române, București, 2020.

⁴³ Daniel Suceava, *Retorica melosului bizantin* (1), în *SCIA*, seria TMC, tomul 3 (47), 2009, p. 47–58.

⁴⁴ Idem, *Chronos protos. Privire diacronică asupra unui principiu ritmic*, în *SCIA*, seria TMC, tomul 35, 1988, p. 19–26.

⁴⁵ Idem, *Un fragment dintr-un antologhion putnean la Praga*, în *SCIA*, seria TMC, tomurile 10–11 (54–55), 2016–2017, p. 155–168.

⁴⁶ Idem, *Copiști de manuscrise psaltice din fondul grecesc al Bibliotecii Academiei Române. Constantin din Anghialos și Ms. BAR Gr. 1477*, în *SCIA*, seria TMC, tomul 12 (56), 2018, p. 55–68.

⁴⁷ Idem, *Episcopul Marcu al Corintului și opera sa muzicală* (I, II), în *SCIA*, seria TMC, tomul 2 (46), 2008, p. 93–108, respectiv tomurile 5–6 (49–50), 2011–2012, p. 107–113.

⁴⁸ Idem, *Cîteva figurae simplices în «Arta fugii» de J.S. Bach*, în *SCIA*, seria TMC, tomul 39, 1992, p. 51–72.

privește muzica universală deoarece exemplificările din *Arta fugii* sunt asociate atât cu referiri la numeroase alte piese de diferiți compozitori, cât și cu foarte multe exemple din creația aceluiași Johann Sebastian Bach. Activitatea sa în afara Institutului de Istoria Artei a completat imaginea specialistului de marcă în domeniul bizantinologiei românești. Daniel Suceava a fost referentul științific al Centrului de Studii Bizantine de la Iași pentru 12 ediții ale congresului de muzicologie medievală organizat, începând din anul 1990, la Universitatea Națională de Muzică de la Iași. Un merit deosebit l-a avut în calitate de membru în consiliul de redacție al revistei institutului Studii și Cercetări de Istoria Artei, atribuție pe care a onorat-o cu înaltul său profesionalism de nivel academic. În ultimii ani, revistele institutului au cuprins și contribuții semnate de muzicologi din afara României, și anume, doi membri în comitetul consultativ al revistelor, Franz Metz de la München și Maria Alexandru, profesor universitar la Facultatea de Muzică a Universității *Aristoteles* din Tesalonic.

DESPRE FOTOGRAFIE SI FOTOGRAFI ÎN REVISTELE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”

de ADRIANA DUMITRAN

Abstract. The paper aims to trace the evolution of the presence of photography in the Journals of the “G. Oprescu” Institute of Art History from a simple illustration to a subject of study in itself. Until 1989, photography was sporadically presented mainly for its value in documenting theatrical performances. After 2011, the new director, Dr. Adrian-Silvan Ionescu, a passionate historian of photography, opened the journals to this field, constantly inviting to publish young researchers from Romania and well-known historians from abroad to whom his own research was added.

Articles on the work and biography of important Romanian photographers such as Carol Szathmári, Franz Duschek, Ioan Spirescu, Iosif Berman, Adolf Klingsberg are complemented by research on photographers from several continents such as Lee Miller, Emil Otto Hoppé, Edward S. Curtis or photography from India. The published studies have examined a multitude of photographic genres (portrait, ethnographic, architectural and landscape, war, press, avant-garde) and artistic trends up to the present day.

Keywords: journals, “G. Oprescu” Institute of Art History, photography, history of photography in Romania, history of photography.

Fotografia nu mai este o artă tânără, are deja 185 de ani și istoriografia ei are un corpus impresionant de istorii ale fotografiei, lucrări considerate canonice, începând cu cea a lui Josef Maria Eder¹, Beaumont Newhall², Brian Coe³, Helmuth Gernsheim⁴, Michel Frizot⁵, Naomi Rosenblum⁶, Ian Jeffrey⁷, Mary Werner Marien⁸, Geoffrey Batchen⁹ pentru a enumera doar pe unii dintre cei mai cunoscuți autori, fără a alcătui o bibliografie completă. Cea mai cunoscută revistă de înalt nivel academic dedicată istoriei fotografiei este publicația *History of Photography* fondată în 1977. În 1978 a fost înființată *European Society for History of Photography*, o asociație dedicată cercetării istoriei fotografiei, care a avut sediul în Belgia între 1978–1989, în Anglia, la Croyden până în 2001 și de atunci la Viena. Societatea publică anual două numere ale revistei *PhotoResearcher*, iar actualul președinte, dl. Uwe Schögl face parte din comitetul consultativ al revistei *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*.

Pe plan mondial în ultimii 15 ani a crescut spectaculos interesul pentru arhivele de fotografie din instituții publice sau private, această tendință manifestându-se din fericire și la noi. Au fost scoase la iveală arhive private de fotografie în jurul cărora s-au creat zone de cercetare animate de pasionați cu un grad de specializare din ce în ce mai mare.

¹ Joseph Maria Eder, *History of photography*, translated by Edward Epstean, Dover Publications Inc., New York, 1978. Este traducerea în limba engleză a ediției a patra publicată în limba germană în 1932, la Viena.

² Beaumont Newhall, *The history of photography: from 1839 to the present*, The Museum of Modern Art, New York, Fifth edition, 2012.

³ Brian Coe, *The birth of photography. The story of the formative years 1800–1900*, London, Ash&Grant, 1976.

⁴ Helmut Gernsheim în colaborare cu Alison Gernsheim, *The history of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*, New York, McGraw-Hill, 1969.

⁵ Michel Frizot (Editor), Pierre Albert (Editor), Colin Harding (Editor), *A new history of photography*, Köln, Könemann, First English-language Edition, 1998.

⁶ Naomi Rosenblum, *A world history of photography*, Fifth edition, New York, Abbeville Press, 2019

⁷ Ian Jeffrey, *Photography: A concise history*, London, Thames&Hudson, 1989.

⁸ Mary Werner Marien, *Photography. A cultural history*, 5th Edition, London, Laurence King Publishing, 2021.

⁹ Geoffrey Batchen, *Negative/Positive. A history of photography*, London, Routledge, 2021.

În toată lumea există muzee ale fotografiei, cel mai apropiat de noi fiind cel din Ungaria, de la Kecskemét¹⁰. În România există un muzeu la Odorheiul Secuiesc, Muzeul de Fotografie Kováts, care valorifică patrimoniul un vechi atelier fotografic cu lumină naturală. Alte inițiative care să includă funcțiunile contemporane ale unui muzeu în adevăratul sens al cuvântului, un muzeu al fotografiei din România, nu există încă. Așa cum cercetarea istoriei fotografiei încă mai are pași semnificativi de făcut pentru realizarea unui corpus semnificativ de cercetări și lucrări publicate, nemaivorbind de o istorie a fotografiei în România, care să o aducă la un nivel de recunoaștere internațională.

Anul trecut și anul acesta, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a organizat în parteneriat cu Biblioteca Națională a României o conferință internațională, *Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene*, dedicată istoriei fotografiei din România și conexiunilor, puțin explorate până acum, cu fotografia europeană.

La noi recunoașterea istoriei fotografiei ca domeniu distinct al istoriei artei s-a produs cu multă greutate, progrese având loc mai ales în două ultimele decenii. Revistele Institutului de Istoria Artei au fost au fost un instrument al acestui progres și în acest articol am căutat să identific cum a pătruns fotografia în revistele Institutului de Istoria artei de la simpla ilustrație până a deveni un subiect de studiu în sine și care au fost circumstanțele care au determinat acest fenomen.

Până în 1989 studiul fotografiei românești și a artei fotografice în general a avut o apariție sporadică în revistele Institutului. După 2011, noul director, dr. Adrian-Silvan Ionescu, un pasionat al istoriei fotografiei, a deschis revistele către acest domeniu și a invitat să publice tineri cercetători din țară și cunoscuți istorici din străinătate la care s-au adăugat propriile sale cercetări. Articole despre opera și biografia unor importanți fotografi din România precum Carol Szathmári, Franz Duschek, Iosif Berman, Adolf Klingsberg sunt completate cu altele asupra unor fotografi de pe mai multe continente precum Lee Miller, Emil Otto Hoppé, Edward S. Curtis, László Moholy-Nagy sau fotografia din India. Studiile publicate au analizat o multitudine de genuri fotografice (fotografia de portret, etnografică, de arhitectură și peisaj, de război, de presă, de avangardă) și curente artistice până în contemporaneitate. Acestora li s-au adăugat recenzii de carte de fotografie și cronici de expoziție.

În perioada de la înființarea revistelor Institutului din 1954 până 2010–2011 istoria fotografiei are o prezență nesemnificativă în paginile lor: până în 2010 am identificat doar 8 articole în care fotografia este relevantă pentru subiectul articolului¹¹.

După instaurarea regimului comunist, fotografia a devenit unul din principalele instrumente de propagandă în principal prin fotografia de presă. Mișcarea oficială fotografică din România s-a structurat odată cu înființarea în 1956 a Asociației Artiștilor Fotografi din România¹². În grupul care a înființat Asociația făceau parte fotografi deja consacrați în perioada interbelică precum Aurel Bauh, Hedy Löffler, Cios Tadeu cărora li s-au adăugat nume noi care au fost activi în următoarele decenii precum Eugen Iarovici, Bazil Roman, Clara Spitzer, Gheorghe Șerban, Dan Eremia Grigorescu, Ion Hananel, Armand Rosenthal ș.a. Unii dintre aceștia lucrau în presă sau în noile ateliere fotografice ale propagandei de stat, precum cel de la *Decorativa*, în anii '50 și Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii”, în timp ce alții au continuat să activeze în atelierele naționalizate. Practica fotografică s-a profesionalizat și transformat într-o mișcare artistică care a avut și o deschidere internațională odată ce a fost lansat Salonul Internațional de Artă Fotografică al României în 1957, organizat sub egida Federației Internaționale de Artă Fotografică (FIAP), din doi în doi ani până în 1989. Prin intermediul Asociației, fotografi români puteau participa regulat la Saloane internaționale unde erau premiați în mod constant.

După apogeul stalinist din anii '50 a urmat schimbarea politicii de obediență față de puterea sovietică și construcția unui comunism cu valori naționale produsă sub conducerea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, iar fotografia a continuat să fie folosită ca instrument de propagandă vizuală pentru noile direcții politice. La Editura Meridiane, o editură specializată în carte de artă, au fost lansate de la sfârșitul anilor 1950 și până la începutul anilor 1970 serii întregi de albume fotografice dedicate monumentelor de artă și arhitectură ale țării, dezvoltării orașelor și regiunilor țării în noul regim politic socialist ba chiar și albume dedicate unor orașe și țări străine. Fotografi din Asociația Artiștilor Fotografi precum Hedy Löffler, Aurel Bauh, Sandu

¹⁰ <https://fotomuzeum.hu/en>

¹¹ Mulțumesc și pe această cale dlui. Aurelian Stroe pentru sprijinul acordat pentru realizarea acestei cercetări.

¹² Eugen Negrea, 65. *Asociația Artiștilor Fotografi din România 1956–2021*, editat de Asociația Artiștilor Fotografi din România, 2021.

Mendrea, Ion Miclea, Gheorghe Șerban, Edmund Höfer, Clara Spitzer, Dan Eremia Grigorescu ș.a., în plan personal aflându-se în raporturi diferite cu regimul comunist, dar cu toții având de trecut prin furcile caudine ale cenzurii și autocenzurii, au produs numeroase albume care erau prezentate în publicațiile timpului. Albumele erau publicate și la alte edituri care și-au asumat acest specific precum Editura pentru turism și Editura Sport-Turism. Trebuie însă subliniat că producția de albume de fotografie a avut de suferit în ultimul deceniu comunist, scăzând calitatea tiparului și a reproducerilor fotografice.

Istoria fotografiei românești cunoaște primele studii consistente prin contribuțiile lui C. Săvulescu care a reușit să publice în 1973 articolul *The first War Photographic Reportage*, în revista *Image*¹³, în 1977, chiar în primul număr al revistei *History of Photography*¹⁴. Ulterior, în 1985, el publică prima încercare de istorie a fotografiei românești *Cronologia ilustrată a fotografiei din România în perioada 1834–1916*¹⁵. În acest context mai sunt de semnalat cercetările lui George Potra dedicate atelierelor fotografice bucureștene și primele articole ale lui Adrian Silvan Ionescu și Emanuel Bădescu.

Cu toate acestea arta fotografică și istoria fotografiei nu au reușit să intre decât sporadic în paginile revistelor Institutului de Istoria Artei, doar 8 articole¹⁶. Voi prezenta pe scurt câteva dintre ele: în 1956 Barbu Brezianu prezintă un album al fotografului mexican Luiz Marquez (1899?–1978) care înfățișează în 100 de fotografii arta populară din diverse regiuni mexicane, costume, dansuri, aspecte de viață cotidiană subliniind fantastica împletire între civilizația antică aztecă și cea creștină.

În 1972 Árpád Árvary publică o serie de scrisori, fragmente inedite ale lui Carol Szathmári către prietenul său din copilărie Pataki Sándor oferind în acest fel date noi asupra biografiei sale, dar și informații neverificate, care sunt și acum vehiculate în spațiul public în ciuda ultimelor cercetări care le-au dovedit lipsa de veridicitate (călătoria lui Szathmári în China este un exemplu).

În *Studii și cercetări de istoria artei, seria artă plastică*¹⁷ din 1974, tom 21, Gh. Cosma face o recenzie albumului *Cimitirul vesel*, monografie sentimentală, cu 116 fotografii de Ion Miclea-Mihale, București, Editura pentru turism, 1972, unde autorul fotografiilor este numit fotograf-artist. Din bogata producție de albume fotografice ale vremii, unele cu certe calități vizuale și artistice, doar acesta a apărut în paginile revistei.

În 1974 și 1976, în *Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru. Muzică. Cinematografie*¹⁸, fotografia este folosită ca material ilustrativ al decorurilor și costumelor piesei "Apus de soare" de Barbu Ștefănescu Delavrancea care a avut premiera în 1909. Autorul fotografiilor, nementionat în articol, deși numele lui este tipărit pe cărțile poștale ilustrate publicate, forma sub care au circulat acestea, a fost Hr. Duratzo (?–1919), fotograf român de origine macedoneană foarte activ în primele două decenii ale secolului XX care a documentat prin fotografie și alte piese jucate pe scena Teatrului Național din București.

În 1975, în *SCIA.AP*, Remus Niculescu aduce o contribuție istoriei fotografiei din România printr-un articol dedicat fotografului Nicolae Ionescu (1903–1974) la un an de la moartea sa. Articolul punctează principalele etape ale bogatei cariere de fotograf a lui Nicolae Ionescu unde ultimii ani de activitate i-a petrecut la Institutul de Istoria Artei.

În 1987 în *SCIA.AP* apare primul studiu al lui Adrian-Silvan Ionescu *Arta portretului în fotografia secolului al XIX-lea*. Studiul depășește tot ce s-a publicat până atunci în revistă ca dimensiune, 17 pagini, și instituie un model de bună practică a unui articol de istoria fotografiei, bogat ilustrat, în care fiecare fotografie este descrisă detaliat, iar portretul, în funcție de gen, poziție socială, specificul atelierului, este analizat în detaliu.

Urmează un hiatus până în 2010, iar din 2011 fotografia a intrat în paginile revistelor Institutului prin articole ale unor cercetători din țară și străinătate și prin recenzii la volume, albume și expoziții de fotografie completând în acest fel analiza critică a demersurilor încă timide de istorie a fotografiei românești.

Invitarea unor specialiști străini a avut rolul de a introduce acest domeniu în revistă de pe poziția unui domeniu recunoscut și consacrat în restul lumii fiind în măsură în acest fel de a stimula o reconsiderare și

¹³ Constantin Săvulescu, *The First War Photographic Reportage*, în: *Image*, no. 1, 1973, p. 13-16.

¹⁴ Idem, *Early Photography in Eastern Europe – Romania*, în: *History of Photography*. An International Quarterly, vol. I, no. 1, January 1977, p. 63–77.

¹⁵ Idem, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834–1916*, București, Asociația Artiștilor Fotografi, 1985.

¹⁶ Vezi bibliografia de la sfârșitul articolului.

¹⁷ Abreviat în continuare SCIA.AP.

¹⁸ Abreviat în continuare SCIA.TMC.

impulsionare a cercetărilor și la noi în țară. În primul număr din *SCIA*, seria nouă, a fost invitat să publice Uwe Schögl, istoric al fotografiei din Viena, vicepreședinte la acea perioadă, ulterior președinte, al European Society for History of Photography. Articolul său *Hans Makart (1840–1884) and Vienna. The influence of Photography on the Painter's Work* relevă practicile pictorului vienez care a folosit fotografia ca sursă de inspirație pentru lucrările sale. În 2015, în *SCIA.AP* același autor publică un alt articol *Gustav Klimt in Contemporary Photographs* în care investighează importanța fotografiei pentru artist ca instrument în practica artistică și reflecția personală sub forma portretelor sale luate în cele mai cunoscute ateliere vieneze. În 2017 în *SCIA.AP* publică articolul *Emilie Flöge in contemporary photographs* unde analizează felul în care aceasta a folosit fotografia pentru propriul demers artistic, creația de modă și fotografia privată alături de pictorul Gustav Klimt.

Cercetătorul american, Steve Yates, bursier Fulbright în mai multe ocazii în Rusia și alte țări din fosta URSS (Ucraina, Letonia, Lituania, Belarus), membru ORACLE, care ne-a vizitat țara de trei ori în 2015, 2017 și 2021 are trei contribuții în revistele Institutului reflectând preocupările sale de cercetare a evoluției fotografiei către modernism, elementele noului limbaj și activitatea celor mai cunoscuți artiști ai curentului. În 2015 în *SCIA.AP* a publicat articolul *Proto modern photography innovation and beyond*. În 2017 în aceeași revistă articolul *Inventing modern photomontage 1918: transdisciplinary precedents in proto modern photography* urmat în 2021 de articolul *László Moholy-Nagy: Photographic research in the modern era*.

În 2019, marcând o redescoperire a unui mare fotograf curatorul și istoricul fotografiei Graham Howe prezintă în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts* vizita în România, în 1923, a fotografului E. O. Hoppé și albumul deosebit pe care l-a publicat în anul următor *In Gipsy Camp and Royal Palace*¹⁹ în articolul intitulat *A Londoner Wandering in Romania: E. O. Hoppé's Portraits of a Country*.

O notă de exotism este adusă prin studiul cercetătoarei Niyatee Shinde, care a fost Research Fellow la Smithsonian Institution din Washington, care face o scurtă dar bogat ilustrată incursiune în practica fotografică din India secolului al XIX-lea.

O altă sursă de conectare la preocupările contemporane de istorie și valorificare a fotografiei sunt relatările lui Adrian-Silvan Ionescu de la întâlnirile ORACLE. ORACLE este un grup informal de istorici, curatori, fotografi, muzeografi care se întâlnesc regulat în diverse orașe ale lumii unde propun și discută cele mai noi tendințe în acest domeniu. Relatările, însoțite de fotografii, au fost publicate în 2013, 2014, 2017, 2019, 2020, 2021, 2022. Una dintre cele mai productive consecințe ale participării dlui. Adrian-Silvan Ionescu la întâlnirile acestui grup a fost seria de vizite în România ale unor figuri importante în istoriografia fotografică mondială contemporană, membri ai grupului: Larry J. Shaaf (2012), Monika Faber (2012), Peter Osterlund (2017), Steve Yates, Graham Howe (2019, 2021), Hilary Roberts (2023), Hans Christian Adam (2018, 2019, 2023), Alan Griffiths (2018), Antony Penrose (2011).

Unii dintre aceștia au susținut conferințe publice de real interes: Antony Penrose despre fotografia Lee Miller, mama lui, la Muzeul de Artă din Brașov *Lee Miller and Roland Penrose à Farley Farm*, 25 februarie 2011 și la Universitatea de Arte București *Hand Grenades like Cartier Clips*, 1 martie 2011; Hans Christian Adam, *Muybridge and Movement*, la Biblioteca Academiei Române, 26 februarie 2018; Alan Griffiths, *Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities*, la Biblioteca Academiei Române, 23 octombrie 2018; Graham Howe, *România de E. O. Hoppé*, la Biblioteca Academiei Române și la Jockey Club. 21 – 22 mai 2019, toate aceste conferințe fiind prezentate și în paginile revistelor institutului.

Am lăsat la final cercetătorii români, printre ei numărându-mă și eu, care au primit pentru studiile lor un loc generos în paginile revistei. Spațiul primit a fost onorant dar în egală măsură încărcat de răspundere și de angoasa de a ne ridica la nivelul înaintașilor care au creat și au scris aceste reviste. Articolele mele reflectă direcțiile de cercetare avute în ultimii 15 ani: de la fotoreporterul Iosif Berman la fotografiile actorului Matei Millo realizate în studioul lui Carol Szathmári și cel mai recent, activitatea fotografului Adolf Klingsberg fotograful și patronul celebrului studio bucureștean de pe Calea Victoriei, *Julietta*. Tânăra cercetător de la Arhiva etnologică a Muzeului Țăranului Român, Theodor Ulieriu-Rostás a publicat în 2023 un extrem de bine documentat articol, aflat la confluența dintre istoria urbană și cea a fotografiei, despre locațiile atelierelor Carol Szathmári și Franz Duschek din București.

¹⁹ Emil Otto Hoppé, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania*, published by Charles Scribner's Sons: NY, 1924.

Chiar dacă pentru multă vreme fotografia și istoria ei nu a fost prezentă în revistele Institutului de Istoria Artei ultimii 12 ani de apariție au compensat cu un număr spectaculos de articole, cronici, recenzii (73 la număr) cu 17 autori din care 6 din străinătate.

Cele mai multe materiale îi aparțin inițiatorului și susținătorului acestui curent, dl. Adrian-Silvan Ionescu: 41. Un nostalgic al secolului XIX, dar în același timp și profesor de istoria fotografiei la Universitatea Națională de Arte București, el a acoperit pentru paginile revistelor Institutului aproape toate epocile istoriei fotografiei de la noi, sau care au legătură cu România prin artiști care au vizitat țara noastră, de primii fotografi ambulanți până la la E. O. Hoppé sau Lee Miller. Bibliografia va vorbi de la sine.

Bibliografia studiilor de istoria fotografiei în revistele Institutului de Istoria Artei

Studii și cercetări de istoria artei, an II, nr. 3–4, 1955

Oprescu, G., *Szathmary* (E.S.P.L.A., București, 1954, p. + 33 ilustr.), p. 400–401

Studii și cercetări de istoria artei, an III, nr. 3–4, 1956

Brezianu, Barbu, *Folklore mexicano*, p. 314–315, (recenzie de album de fotografii – 100 fotografias de Luis Marquez, texto de Justino Fernandez, Coleccion Azteca No. 2 – Eugenio Feschgrund, editor, 1955)

Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă plastică, Tom 19.I, 1972

Árvary, Árpád, *Câteva scrisori inedite ale lui Carol Popp de Szathmáry*, p. 141–146

Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă plastică, Tom 21, 1974

Cosma, Gh., *POP SIMION, Cimitirul vesel, monografie sentimentală*, cu 116 fotografii de Ion Miclea-Mihale, București, Editura pentru turism, 1972, 38 p., p. 140–143, (recenzie de carte)

Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tom 21, nr. 1, 1974

Ciutescu, Ilie, *Din iconografia unui spectacol: Apus de soare (1909)*, p. 97–101

Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă plastică, Tom 22, 1975

Niculescu, Remus, *Nicolae Ionescu*, p. 209

Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă plastică, Tom 23, 1976

Ciutescu, Ilie, *Din iconografia unui spectacol: Apus de soare (1909)*, p. 172–179

Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă plastică, Tom 34, 1987

Ionescu, Adrian-Silvan, *Arta portretului în fotografia secolului al XIX-lea*, p. 53–69

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, TomeX LVII, 2010

Ionescu, Adrian-Silvan, *Die Ethnophotographie in den von Rumänen bewohnten Gebieten*, p. 63–88

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 1 (45), 2011

Schögl, Uwe, Viena, *Hans Makart (1840–1884) and Vienna. The influence of Photography on the Painter's Work*, p. 141–159

Ionescu, Adrian-Silvan, *Antony Penrose. The boy who bit Picasso*, p. 275–276 (recenzie de carte)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Zamfira Pungă, Cătălin Pungă, Irina Juncu, Catalogul colecției de fotografie din patrimoniul Muzeului de Istorie a Moldovei Iași. Ateliere și artiști fotografi*, p. 285–289 (recenzie de carte)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Cristina Constantin. Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național "Regele Ferdinand I"*, p. 289–292 (recenzie de carte)

Ionescu, Adrian-Silvan, *In memoriam. Karin Schuller-Procopovici, 1954–2011*, p. 303–307

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome X LVIII, 2011

Ionescu, Adrian-Silvan, *Le photographe Lee Miller a Braşov et Bucarest, le 25 février et le 1 mars 2011*, p. 159–161

Ionescu, Adrian-Silvan, *Carol Popp de Szathmári – en fotopionjari Kungl. Bibliotekets samlingar, Institut Culturel Roumain de Stockholm, le 4 avril 2011*, p. 161–164

Ionescu, Adrian-Silvan, *Documentation aux archives Lee Miller de Farley Farm House, Chiddingfold, East Sussex, Grande Bretagne, 14–22 mai 2011*, p. 164–165

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome X LVIX, 2012

Ionescu, Adrian-Silvan, *Lee Miller à travers la Roumanie, l'appareil photo à la main. (1946)*, p. 137–160

Barbu, Virginia și Beldiman, Ruxanda, *The International Conference Szathmári, pioneer photographer and his contemporaries, "G. Oprescu" Institute of Art History, 14th–16th May 2012*, p. 172–173

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome L, 2013

Ionescu, Adrian-Silvan, *Conférence Internationale O R A C L E XXX, Madrid et Ségovie, 7–14 novembre 2012*, p. 98–99

Ionescu, Adrian-Silvan, *LARRY J. SCHAAF, Talbot' World. A Gallery of Natural Magic, Sun Pictures, Catalogue Twenty- one, Hans P. Kraus Jr. Inc., New York, 2012, 62p. + ill.*, p. 105–107 (recenzie de carte)

Beldiman, Ruxanda, KONRAD KLEIN, CHRISTIAN LINDHURST, *Jenseits des Verschwindens. Aus dem fotografischen Nachlass der Gebrüder Fischer, Hermannstadt/Sibiu, Schiller Verlag, Sibiu/ Hermannstadt und Bonn, 2000.*, p. 114–115 (recenzie de carte)

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 4 (48), 2014

Ionescu, Adrian-Silvan, *"The city of pleasure": Romantic Bucharest through the 19th century travellers' eyes and pioneers photographers' lenses*, p. 29–74

Dumitran Adriana, *Arta fotografică a lui Iosif Berman (1890–1941)*, p. 75–88

Ionescu, Adrian-Silvan, *Două expoziții retrospective Iosif Berman, București, Muzeul Național Cotroceni, 25 sept. – 25 oct. 2013; Biblioteca Națională a României, 23 oct. 2013 – 31 ian. 2014*, p. 228–231 (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Expoziția Lee Miller: A Romanian Rhapsody, Centrul Cultural Românesc/Fundația Rațiu, Londra, 10 iulie – 17 august 2014*, p. 255–261 (cronică de expoziție)

Adriana Dumitran, *ADRIAN-SILVAN IONESCU (editor) Szathmári: Pionier al fotografiei și contemporanii săi/Pioneering photographer and his contemporaries, Editura Oscar Print, București, 2014, 300 p. + il. + DVD*, p. 272–275 (recenzie de carte)

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome LI, 2014

Ionescu, Adrian-Silvan, *"ORACLE meets THE ORACLE" La conférence internationale ORACLE XXXI, Delphes et Athènes, Grèce, 6–12 novembre 2013*, p. 173–175

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 5 (49), 2015

Schögl, Uwe, Viena, *Gustav Klimt in Contemporary Photographs*, p. 45–59

Yates, Steve, Albuquerque, N.M., *Proto modern photography innovation and beyond*, p. 61–84

Ionescu, Adrian-Silvan, *Salt & Silver. Early Photography 1840–1860, Tate Britain, Londra, 25 februarie – 7 iunie 2015*, p. 222–228, (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Arta actorului prin arta fotografiei – Matei Millo văzut de Carol Szathmári, Biblioteca Națională a României, 15 ianuarie – 1 septembrie 2015*, p. 232–235 (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Vizita profesorului Steve Yates la București*, p. 239–241

Dumitran, Adriana, *ADRIAN-SILVAN IONESCU, Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919, Institutul Cultural Român, București, 2014, 303 p. + il.*, p. 251–252 (recenzie de carte)

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome LII, 2015

Ionescu, Adrian-Silvan, *Le portrait d'enfants – entre statut social et art photographique*, p. 95–109

Ciupală, Alin, *ADRIAN-SILVAN IONESCU, Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919, București, Institutul Cultural Român, 2014, 303 p.*, p. 165–166 (recenzie de carte)

DE LIBRIS. BULETIN BIBLIOGRAFIC 2010–2015

BRAUN, Marta; KINGSLEY, *Hope, Salt & Silver: Early Photography 1840–1860 from the Wilson Centre for Photography, Mack, London, 2015, 196 p. + il.* – catalog al expoziției organizată la Tate Britain în intervalul 25 februarie – 7 iunie 2015.

FABER, Monika; VUKOVIĆ, Magdalena (editori), *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935, Albertina und Photoinstitut Bonartes, Wien, 2013, 108 p. + il.* – analiză asupra modului cum diverși fotografi de artă precum E. O. Hoppé, Trude Fleischmann, Rudolf Koppitz, Grete Kolliner și alții au speculat calitățile estetice ale ale mâinilor și siluetele celor două celebre balerine.

FABER, Monika (editor) și GRÖNING, Maren, *Urban Panoramas. The Photography of the Imperial and Government Printing Establishment 1850–1860*, Christian Brandstätter Verlag, Viena, 2008, 96 p. + il. – album cu peisaje vieneze din primele decenii ale existenței artei camerei obscure.

MACEK, Václav (editor), *The History of European Photography 1939–1969*, Fotofo, Bratislava, 2014, vol. II (în două părți), 820 p. + il. – continuare a prezentării cronologice a istoriei fotografiei europene.

MOSER, Walter; SCHRÖDER, Klaus Albrecht (editori), *Lee Miller*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2015, 160 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume deschisă la Albertina din Viena în intervalul 8 mai – 16 aug. 2015.

ÖZENDES, Engin, *Photography in the Ottoman Empire 1839–1923*, YEM Yayın, Istanbul, 2013, 356 p. + il. – o foarte utilă istorie a fotografiei otomane.

PETCU, Marcu; DUMITRAN, Adriana, *Bucovina de altădată. Chipuri și locuri*, Editura Bibliotecii Naționale a României și Mănăstirea Sucevița, București, 2014, 324 p. + il. – album de fotografii editat în 8 limbi (română, engleză, franceză, germană, italiană, spaniolă, rusă și elenă), ce beneficiază de un cuvânt înainte al Î.P.S. Pimen, Arhiepiscopul Sucevei și Rădăuților și de o introducere a lui Ștefan S. Gorovei.

PRODGER, Phillip, *E. O. Hoppé – The German Work 1925–1938*, Steidl, Göttingen, 2015, 240 p. + il. – prezentarea perioadei germane din opera marelui fotograf E. O. Hoppé.

ROSENHEIM, Jeff L., *Photography and the American Civil War*, Metropolitan Museum of Art, New Yrk, 2013, 278 p. + il. – catalogul expoziției cu același titlu, deschisă la Muzeul Metropolitan în intervalul 2 aprilie – 2 septembrie 2013.

ȘERBAN, Alina (ed.), *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră*, Sternberg Press, Berlin, 2013, 240 p. + il. – prezentare monografică a omului și operei prin texte semnate de Ileana Pintilie, Nuno Faria, Alina Șerban, Andreas Krueger, Klara Kemp-Welch, Marina Alina Asavei.

ȘERBAN, Alina; DIMOU, Kalliopi; ISTUDOR, Sorin, *Vederi încântătoare: Urbanism și arhitectură în turismul românesc de la Marea Neagră în anii '60–'70*, Editura Asociația Pepluspatru, București, 2015, 263 p. – o analiză pluridisciplinară a acestui important proiect arhitectural al anilor '60–'70 din România.

TROPPER, Eva; STARL, Timm, *Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936*, Albertina und Photoinstitut Bonartes, Wien, 2014, 148 p. + il. – studiu dedicat fenomenului colecționării de cărți poștale în primul sfert al secolului al XX-lea.

VASIĆ, Čedomir, *Brač De Žon u Beogradu 1888/De Jongh Frères à Belgrade en 1888*, Edicija Foto Artget, Beograd, 2014, 144 p. + il. – analiza operei fotografice a fraților De Jongh, ce au călătorit în multe țări din estul Europei, unde au activat o perioadă mai lungă sau mai scurtă, lăsând o bogată iconografie cu subiecte variate: peisaje urbane, scene de gen, portrete de militari și portrete ale familiilor domnitoare locale.

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 6 (50), 2016

Ionescu, Adrian-Silvan, *Expoziția Andreas Groll. Wiens Erster Moderner Fotograf, 1812–1872*, Wien Museum Karlsplatz, Viena, 21 octombrie 2015–10 ianuarie 2016, p. 177–183 (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Expoziția Julia Margaret Cameron, Victoria & Albert Museum, Londra, 28 noiembrie 2015 – 21 februarie 2016*, p. 197–207 (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Expoziția Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks, Palm Springs Art Museum, California, 19 februarie – 29 mai 2016*, p. 217–225 (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Centenarul intrării României în Marele Război evocat la New York, Washington și Berlin*, p. 253–258 (cronică de expoziție)

Dumitran, Adriana, *Zilele Daghereotipiei la București, 24–25 martie 2016*, p. 259–260 (prezentare de conferință)

Ionescu, Adrian-Silvan, *O călătorie în țara chitailor*, p. 267–270

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome LIII, 2016

Șerbănescu, Horia Vladimir, *ADRIAN-SILVAN IONESCU, Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919*, Institutul Cultural Român, avec des versions en anglais, français et allemand, București, 2014 (303 p., ilustrații), 194–197 (recenzie de carte)

Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie, Serie Nouă. Tomurile 10–11 (54–55), 2016–2017

Dumitran, Adriana, *Lumea scenei în fața aparatului de fotografiat: Matei Millo văzut de Carol Szathmári*, p. 3–22

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 7 (51), 2017

Yates, Steve, Albuquerque, N.M., *Inventing modern photomontage 1918: transdisciplinary precedents in proto modern photography*, p. 101–120

Schögl, Uwe, Viena, *Emilie Flöge in contemporary photographs*, p. 121–134

Bârză, Călina, *O privire de ansamblu asupra colecțiilor de dagherotipuri din România*, p. 135–145

Ionescu, Adrian-Silvan, *Expoziția East/West Reconstructed. Instalație fotografică de Steve Yates, Galeria Simeza, București, 10–20 octombrie 2017*, p. 240–246

Gheorghe, Daniela, *Conferința internațională Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017), București, Academia Română, 5–6 octombrie 2017*, p. 258–264. În cadrul conferinței au fost prezentate comunicări având ca subiect fotografia în contextul Primului Război Mondial (cronică de conferință)

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome LIV-LV, 2017–2018

Ionescu, Adrian-Silvan, *The exhibition East / West Reconstructed, The Simeza Gallery, Bucharest, October 10–20, 2017*, p. 147–152 (cronică de expoziție)

Kemenesi, Zsuzsanna, *The International Conference Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017). Bucharest, 5th–6th of October, 2017. The Romanian Academy. The “G. Oprescu” Institute of Art History*, p. 158–162 (cronică de conferință)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Conférence Internationale ORACLE 34 New Orleans, USA, 7–14 décembre 2016*, p. 178

Ionescu, Adrian-Silvan, *Conférence internationale ORACLE 35, Kaunas, Lituanie, 4–7 novembre 2017*, p. 178–189

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 8 (52), 2018

Apostol, Ioana, *Conferința Alan Griffiths, Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities, Biblioteca Academiei Române, Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu”, 23 octombrie 2018*, p. 221–223

Ionescu, Adrian-Silvan, *BOGDAN IORGA, Reenactment. Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI/ How I Relived the Great War in the 21st Century, Ed. I. C. R., București, 2018, 272 p. + il., p. 243–244 (recenzie de carte)*

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 9 (53), 2019

Ionescu, Adrian-Silvan, *Expoziția Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923, Sala Th. Pallady, Biblioteca Academiei Române, 21 mai – 20 iunie 2019; Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, Brașov, 28 octombrie 2019 – 15 februarie 2020*, p. 188–197 (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *Expoziția Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea, Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române, 2–17 septembrie și 4–20 octombrie 2019*, p. 205–213 (cronică de expoziție)

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome LVI, 2019

Ionescu, Adrian-Silvan, *La Grande Roumanie sous l'objectif de E. O. Hoppé*, p. 75–142

Howe, Graham (Pasadena), *A Londoner Wandering in Romania: E. O. Hoppé's Portraits of a Country*, p. 143–152

Ionescu, Adrian-Silvan, *La conférence internationale ORACLE 36, Luxembourg, 1–6 novembre 2018*, p. 199–210

Apostol, Ioana, *La conférence de Hans Christian Adam, Muybridge and Movement, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest, 26 février 2018*, p. 214–219

Apostol, Ioana, *Conférence et exposition, La Roumanie de E. O. Hoppé, Bibliothèque de l'Académie Roumaine et Jockey Club, Bucarest, 21–22 mai 2019*, p. 222–228

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 10 (54), 2020

Shinde, Niyatee (Washington DC), *Photography in India*, p. 107–118

Ionescu, Adrian-Silvan, *ANA IACOB, Avangarda fotografiilor din București. Repertoriul fotografiilor din patrimonial Muzeului Municipiului București – Secolul XIX, Ed. Muzeului Municipiului București, București, 2015, 182 p + il., p. 209–212 (recenzie de carte)*

Stroe, Aurelian, *PHOTORESEARCHER, No. 34, 2020 IN FOCUS: Photography in Romania, Guest Editor: Adrian-Silvan Ionescu, 104 p. + il., p. 227–233*

Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie, Serie Nouă. Tomurile 14 (58), 2020

Stroe, Aurelian, *EMANUEL TÂNJALĂ, Album fotografic. Lumea filmului românesc, Ed. Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2019, 340 p. [din care 317 planșe fotografice], p. 142–146 (recenzie de carte)*

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome LVII-LVIII, 2020-2021

Stroe, Aurelian, *Transylvanian Saxons' Monuments and Folk Costume in the Die Blauen Bücher Collection*, p. 35-48

Ionescu, Adrian-Silvan, *Les Nadar. Une légende photographique*, Bibliothèque Nationale de France [BnF], 16 oct. 2018-3 févr. 2019, p. 149-158 (cronică de expoziție)

Ionescu, Adrian-Silvan, *L'exposition Edward S. Curtis. Mann, myten og legenden*, Preus Museum, Horten, 29 sept. 2019 - 4 oct. 2020, p. 170-177 (cronică de expoziție)

Andrei, Eduard, *L'exposition Eli Lotar (1905-1969)*, Musée des Collections d'Art, Bucarest, 18 avril - 14 juillet 2019, p. 177-184

Ionescu, Adrian-Silvan, *Conférence internationale ORACLE 37*, Horten, Norvège, 1-4 nov. 2019, 197-205

Ionescu, Adrian-Silvan, *Conférence internationale ORACLE 38*, 6-8 nov. 2020, p. 205-207

Stroe, Aurelian, *GEORG GERSTER, MARTIN RILL, Schätzburg und die Groze Kokel*, p. 232-235 (recenzie de carte)

Stroe, Aurelian, *PhotoResearcher*, no. 34, *In Focus: Photography in Romania*, p. 235-239 (recenzie la numărul din revista European Society for History of Photography (Viena) PhotoResearcher care a avut ca temă fotografia din România).

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 11 (55), 2021

Yates, Steve, Albuquerque, N.M., *LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY: PHOTOGRAPHIC RESEARCH IN THE MODERN ERA*, p. 91-103

Țuțui, Marian, *A 39-a ediție a Conferinței anuale Oracle la București (3-5 noiembrie 2021)*, p. 215-219

Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă, tom 15-16 (59-60), 2021-2022

Țuțui, Marian, *The Manakia brother and Bitolia are back in the news*, p. 81-92 (chiar dacă articolul se referă preponderant la activitatea de realizatori de filme a fraților Manakia nu este omisă și activitatea lor de fotografi).

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome LIX, 2022,

Ionescu, Adrian-Silvan, *Conférence sur la photographie ethnographique de Roumanie*, Prague, 7-10 novembre 2022, p. 114-119

Țuțui, Marian, *The 39th Annual Oracle Conference in Bucharest (November 3-5, 2021)*, p. 136-142

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 12 (56), 2022

Ionescu, Adrian-Silvan, *Роберт Јанкулоски / ROBERT JANKULOSKI, Манаки, приазна во слики / Manaki, une histoire en images / A Story in Pictures*, Macedonian Centre for Photography, Skopje, 2017, 178 p. + il., p. 254-256 (cronică de carte)

Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie Nouă. Tom 13 (57), 2023

Roberts, Hilary, Londra, *Florence Farmborough's photographs of the Russian front during the first world war*, p. 147-157

Ulieriu-Rostás, Theodor E., *"A photographic studio according to the adjoined plan". New archival sources for the history of photography in nineteenth-century Bucharest*, p. 159-187

Dumitran, Adriana, *The photographer Adolf Klingsberg and Julietta, his workshop in Bucharest, in the first half of the 20th century*, p. 189-205

Caramelea, Ramona, *Conferința internațională Romanian Photography. Local perspective and European trends/Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și Biblioteca Națională a României, 8 iunie 2023, Biblioteca Națională a României, Sala Mircea Eliade, p. 244-248

CONSTANTIN BRÂNCUȘI ÎN REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART – SCRIERILE LUI BARBU BREZIANU ȘI RELEVANȚA LOR ÎN PLAN INTERNAȚIONAL

de VIRGINIA BARBU

Abstract: The paper focuses on the articles published by Barbu Brezianu (1909-2008) in the first two issues of *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Les Débuts de Brancusi* and *Pages inédites de la correspondance de Brancusi* (RRHA, no. 1 and no. 2, 1964). Drawing on the results of archival and field research carried out during the first decade of his employment at the Institute, Brezianu brings to light documents relating to the sculptor's years of schooling, early works, projects, critical reception in Romania before his departure for Paris, aspects unknown in the literature until the mid-1960s. At the then stage of knowledge of Brâncuși's life and work abroad, as reflected in the main monographs published – Cristian Zervos (1957), David Lewis (1957), Carola Giedion-Welcker (1958), Ionel Jianu (1963) – the artist appeared shrouded in a legendary, timeless aura, in the absence of concrete coordinates that would place him in the cultural area he belonged, Brezianu's discoveries essentially filling in the gaps of his artistic biography. The paper traces the impact of these and other articles published by Brezianu in the RRHA, analyzing the versions published in international academic journals such as *Art Journal* (New York), *Lettres françaises* (Paris), *One* (London), in the particular circumstances of collaborations between specialists, and in the broader context of art historiography of the period.

Keywords: sculpture, writing on Brancusi, Romanian art historiography, international recognition.

La finele anului 1956, Muzeul de Artă din București (astăzi MNAR) îi dedica lui Constantin Brâncuși o expoziție omagială la împlinirea vârstei de 80 de ani, cu câteva luni înainte de decesul său la Paris. Într-o cronică din februarie 1957 pe marginea acestui eveniment, Ion Frunzetti făcea următoarele observații: „În România, Brâncuși se bucură de o faimă răsfântă prin ricoșare: faima pe care i-a făcut-o marele răsunset al artei sale în străinătate. Ideea că ar fi un sculptor abstract, care să inventeze în arta sa forme lipsite de orice legătură cu viața, un fantezist, un născocitor modern..., a fost ce e drept acreditată multă vreme la noi în țară, și ea nu s-a șters pe de-a-ntregul astăzi din mintea multora. Totuși gândul că Brâncuși e o valoare începe să-și facă loc între gândurile firești ale publicului românesc”. Pasajul reflectă cu fidelitate momentul în care artistul începe să fie recuperat în țara de origine, când se reiau legăturile cu tradiția modernistă, întrerupte de filtrele prin care ideologia stalinistă distorsionase receptarea acestuia. La începutul anilor 1960, noul regim comunist îl asimilează treptat pe Brâncuși politicilor sale culturale și îl ridică la statutul unui model absolut, mizând pe o universalitate articulată mai cu seamă pe trăsăturile naționale reperabile în opera sa. Frunzetti observă chiar apariția unui „cult exagerat, de natura superstiției câteodată, întemeiat pe rațiuni ce nu au la bază o impresie concretă, o experiență reală a operei vii, ci doar imagini de a doua mână”, criticul exprimându-și dorința ca expoziția prezentă să poată „suplini lipsa intuițiilor concrete în legătură cu sculptura acestui artist”¹.

Expoziția organizată de directorul Muzeului de Artă, M.H. Maxy, în colaborare cu Muzeul de Artă din Craiova, la care a contribuit și Barbu Brezianu în calitate de consultant științific din partea Institutului de Istoria Artei al Academiei Române din București, deși nu a lăsat suficiente mărturii peste timp, fiind realizată în pripă, fără catalog și nedocumentată fotografic, a constituit, fără îndoială, un moment de inspirație și de reflecție pentru specialiști prin contactul direct cu operele sculptorului aflate în patrimoniul românesc². Evenimentul expozițional bucureștean, urmat de apariția în străinătate a primelor monografii dedicate

¹ Ion Frunzetti, *Expoziția Brâncuși*, în *Steaua* (Cluj-Napoca), nr. 2, febr. 1957, în *Despre sculptori*, ed. de Florica Cruțeru, București, 2018, pp. 70–75.

² În expoziție au figurat treisprezece lucrări, conform catalogului expoziției *Brâncuși*, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Sălile Muzeului de Artă al R.S.R., București, iunie, 1970, *Cuvânt înainte* de M.H. Maxy, *Introducere* de Barbu Brezianu, p. 7, 39; v. și Eugen Schileru, *Brancusi au Musée d'Art de Bucarest*, în *La Roumanie Nouvelle*, 15 martie 1957.

acestui semnat de Christian Zervos (1957), David Lewis (1957), Carola Giedion-Welcker (1958), au impulsioneat cercetările lui Barbu Brezianu care desfășoară, susținut de profesorul George Oprescu, directorul Institutului de Istoria Artei, pe lângă diverse studii publicate în revista *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, ample investigații asupra biografiei brâncușiene timpurii, având ca miză de prim ordin reconstituirea unui parcurs complet al vieții artistului.



Fig. 1. Barbu Brezianu, cercetător la Institutul de Istoria Artei, 1953, foto Arhiva IIA.GO.

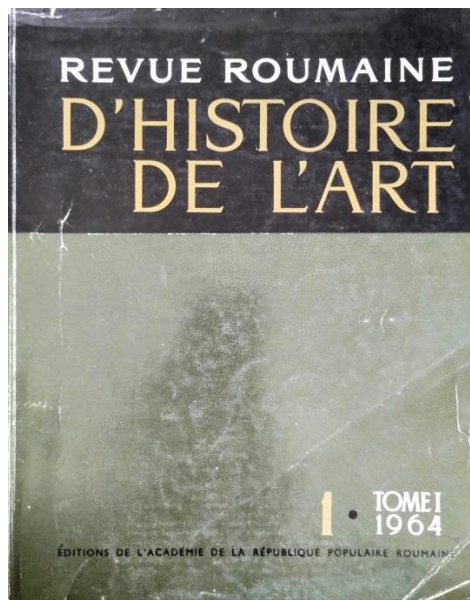


Fig. 2. Coperta revistei *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, nr. 1, 1964, Ed. Academiei Române.

Valorificând rezultatele cercetărilor de arhivă și de teren desfășurate pe parcursul primei decade de activitate de la angajarea în Institut, între 1953 și 1963, Brezianu publică în primele numere ale revistei Institutului consacrate artei europene, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, nou apărută în contextul „dezghețului” cultural al anului 1964, două dintre articolele care au contribuit hotărâtor la evoluția cunoștințelor despre viața și opera sculptorului: *Les débuts de Brancusi* și *Pages inédites de la correspondance de Brancusi*.

Cercetătorul corelează documente și materiale iconografice necunoscute din perioada de tinerețe a artistului: certificate, foi matricole din anii de studiu de la Craiova, București și Paris, cereri de acordare a burselor, aprecieri elogioase ale profesorilor de la Școlile de Belle Arte de la București, G.D. Mirea și C. I. Stăncescu, iar de la Paris, Antonin Mercié. Plasează în context și subliniază importanța unor lucrări școlare – *Ecorșeul*, *Vitellius*, *Laocoon*, *Cap de expresie* – care atestau nivelul învățământului artistic la acea dată în România, interpretarea personală a temelor academice și maturitatea artistică a sculptorului, precum și faptul că era cunoscut și apreciat în țara lui încă din perioada studenției. Resurse documentare inedite, precum corespondența lui Brâncuși cu mama și fratele său, colecționarul Victor N. Popp, sculptorul Friedrich Storck, inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan, sculptorița Cecilia Cuțescu-Storck, pictorul Gheorghe Petrașcu, sau Caietul de schițe („Caietul Ion Croitoru”) din anii studenției la Școala de Belle Arte din București (1901–1902), descoperit de Brezianu la Cabinetul de stampe al Muzeului Național de Artă³, fac obiectul notelor ample comentate, bogate în referințe, ce completeau treptat portretul sculptorului la tinerețe⁴.

Corespondența ilustrată cu numismatul craiovean Victor N. Popp, primul colecționar al operei brâncușiene, formată din 8 cărți poștale ce reproduceau lucrări din anii 1906–1907 (printre care *Orgoliul*, *Pielele roșii*, *Copilul*, *Repausul* – viitoarea *Muză adormită*, *Supliciul* și fotografia lui Brâncuși îmbrăcat în straie ecleziastice) sunt mărturii de primă importanță care informează despre începuturile artistului la Paris,

³ Caietul conținând schițe din perioada studenției, 1901–1902, a fost lăsat de Brâncuși drept garanție compozitorului Ion Croitoru (1885–1972) înainte de a pleca la Paris, desene pe care Brezianu le grupează tematic: peisaje urbane, portrete și autoportrete, studii de nud, studii de osteologie și miologie umană, v. Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, 1998, p. 178.

⁴ Barbu Brezianu, *Pages inédites de la correspondance de Brancusi*, în *RRHA*, nr. 2, p. 385, 1964; Id., *Lucașul*, nr. 18, 29 aug., 1964, p. 10; Id., *Brâncuși inedit. Din corespondența artistului*, în *Arta Plastică*, nr. 1, p.26, 1965.

preocupările sale, stadiul evoluției stilistice, premergătoare marii cotituri de viziune, condițiile de viață și de lucru, perfecționismul care îl îndemna să avanseze distrugându-și lucrările. Personalitatea artistului prindea astfel concretețe, așezată pe coordonate biografice autentice, risipind imaginea idilică a „ciobănașului din Carpați”, acea aură mitică cu care îl investiseră narațiunile care circulau în Occident.

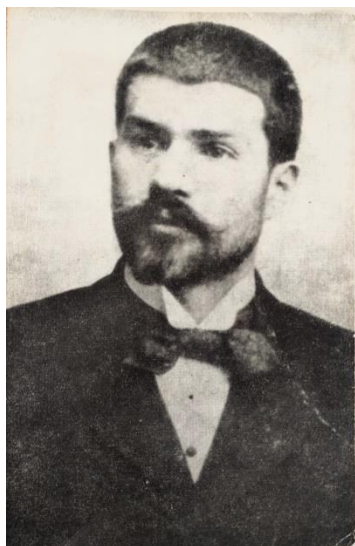


Fig. 3. Constantin Brâncuși, Paris, 1904.



Fig. 4. Brâncuși în straie eclesiastice, cântăreț la Biserica română din Paris, 1906, fotografie purtând inscripția de mână a artistului: „Amintiri din timpuri grele”.

Cu toate acestea, într-o altă versiune a articolului, destinată apreciatei reviste de literatură universală *Secolul XX*, Brezianu învâluie documentele cercetate într-un context mai general al informațiilor despre peisajul României, geografic, uman și artistic, al epocii, probabil din rațiuni de estetică literară, care nu-și găseau locul în profilul academic al publicației Institutului, însoțindu-le de o irepresibilă nuanță sentimentală, raliabilă, la o primă vedere, discursului național al cărui exponent imbatabil era Petru Comarnescu. Prezentarea din introducerea articolului însă ne informează cu onestitate asupra dificultăților investigației și asupra travaliului construcției textului: „Un bogat material biografic și iconografic în legătură cu opera și viața lui Brâncuși rămâne încă neștiut. Lucrul își poate avea explicația, dacă ținem seama de greutatea ce ies în cale atunci când vrei să afli tainele unui artist ursuz, care a trăit singur, care și-a distrus majoritatea operelor de tinerețe și care detesta să-și facă autobiografia. Ne-am străduit să împlinim câteva lacune, însăilând rezultatele unor cercetări, pe elemente biografice într-o bună măsură cunoscute – pentru a da astfel rândurilor ce urmează un șir mai coerent”⁵.

Dar unde a apărut mai întâi articolul *Începuturile lui Brâncuși*, în *RRHA* sau în *Secolul XX*? Din această dilemă ne-a salvat articolul sculptorului și criticului american, Sidney Geist, *În căutarea lui Brâncuși*, publicat în revista *Arts Magazine*, în octombrie 1964. Unul dintre primii străini care a putut vedea Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, în anul morții lui Brâncuși (1957), va hotărî să-și urmeze fascinația pentru opera sculptorului pe care-l cunoscuse în atelierul său din Paris, în 1949, vizitând de mai multe ori România. Pasiunea pentru Brâncuși a mers până la a învăța limba română, exersată și printr-un îndelungat dialog epistolar cu Barbu Brezianu.

În vara aceluiași an, Sidney Geist a petrecut o lună de documentare în România, pentru a simți „seva spirituală pe care sculptorul a trecut-o în opera sa”⁶, ceea ce, într-adevăr, l-a determinat ulterior să ia în considerație evidentele caracteristici ale artei românești populare, mai ales din sfera sculpturii în lemn, pe care, până atunci, le negase cu desăvârșire⁷. Articolul redă într-un stil alert, reportericesc, precis în amănunte, impresiile din călătoria întreprinsă în lunile iunie-iulie în țara noastră, când reușește să vadă toate lucrările lui Brâncuși aflate în muzee sau în locuri publice din București, Craiova, Târgu Jiu și Buzău, și să se întâlnească

⁵ Id., *Începuturile lui Brâncuși*, în *Secolul XX*, nr. 3/1964, p. 145.

⁶ Petru Comarnescu, *Universalitate și specific național*, în *Tribuna*, nr. 8, 24 februarie, 1966.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

cu figuri proeminente din domeniu: M. H. Maxy, George Oprescu, Petru Comarnescu, Vasile Georgescu Paleolog, Cecilia Cuțescu Storck. Din cuprinsul relatării, reținem unele pasaje referitoare la articolul și întâlnirea cu Barbu Brezianu.

În vizită la Institutul de Istoria Artei, cercetătorul american este primit cordial de Mircea Popescu, directorul adjunct, poliglot, fluent în engleză, ca și în franceză și germană. Acesta îl ajută să se documenteze, chiar îi procură copii dactilografiate ale unor articole, și îi arată articolul *Începuturile lui Brâncuși*, apărut cu două luni înainte în revista *Secolul XX* (de unde am dedus că articolul nu apăruse încă în revista Institutului). „Meticulos documentat și adnotat cu note de subsol, relatează Geist, este cel mai savant articol care a apărut până acum despre anii de tinerețe ai sculptorului. Ilustrațiile sunt remarcabile, reprezentând lucrări și studii timpurii necunoscute. Aceste imagini ale lui Brâncuși erau exact tipul de documente pe care speram să le găsesc în România; ele răspundeau grafic la întrebările privind mele retorice privindu-l pe „țăranul” Brâncuși pe care le ridicam în recenzia mea la cartea lui Jianu”⁸. Așteptata întâlnire cu Barbu Brezianu este pusă de criticul american sub semnul întâlnirilor providențiale, dezvăluind o admirație reciprocă, aproape de fascinație, care, de atunci și până la sfârșitul vieții celor doi, va fi cultivată într-o remarcabilă prietenie: „Prima noastră întâlnire a fost atât de emoționantă încât Domnul Brezianu și-a pierdut ochelarii într-un taxi în timp ce ne îndreptam spre hotel. Era exact tipul savantului, intens, perseverent, exigent; va găsi tot ce poate fi găsit despre Brâncuși în România. El este, în același timp, un poet respectat, a cărui operă mi-a fost descrisă ca „ermetică”⁹, și traducătorul, din franceză, al Kalevalei¹⁰. În timp ce studiam *Contimporanul*, o revistă literar-artistică apărută în anii '20 și editată de Marcel Iancu, am descoperit un poem în proză de-al său într-un număr din 1930”¹¹.



Fig. 5. Sidney Geist la Colocviul Internațional Brâncuși, București, 1967.

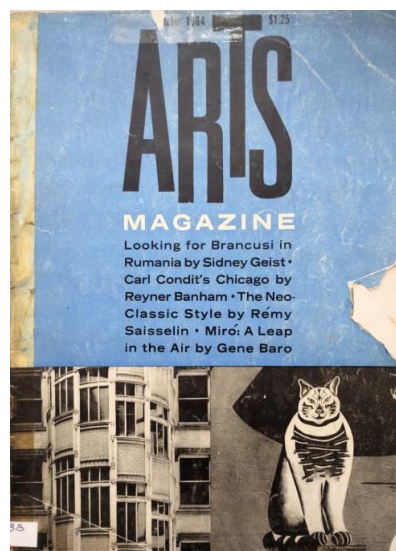


Fig 6. Coperta revistei *Arts Magazine*, New York, October 1964.

⁸ Sidney Geist, *Looking for Brancusi*, în *Arts Magazine*, October 1964, Vol. 39, No.1, p. 50: “Thoroughly documented and footnoted, it is the most scholarly article that has yet appeared on the sculptor’s early years. Its illustrations are remarkable, showing early and unknown works and studies, and photographs of Brancusi between 1898 and 1904, the earliest known to us at this time. These pictures of Brancusi were precisely the kind of document I had hoped to find in Rumania; they answered graphically two rhetorical questions concerning the ‘peasant’ Brancusi that I had asked in my review of the Jianu book.” Referință la recenzia cărții lui Ionel Jianu apărută la Paris, în 1963, *Brancusi catalogued?*, publicată de Sidney Geist în *Arts Magazine*, January 1964, p. 66–73.

⁹ George Călinescu, în *Istoria literaturii de la origini până în prezent* (1941), îl încadra pe poetul Barbu Brezianu între Ion Barbu și Dan Botta, la capitolul „Dadaști. Suprarealiști. Ermetici”.

¹⁰ Virginia Barbu, *Barbu Brezianu, mondenul traducător al Kalevalei*, în *SCIA*, tom 11, 2021, p. 155–163.

¹¹ Sidney Geist, *op. cit.*, p. 54: “Our first meeting was so excited that M. Brezianu lost a pair of eyeglasses in a cab as we went to my hotel. The very type of a scholar, intense, dogged, exacting, he will find anything on Brancusi that is to be found in Rumania. He is, besides, a respected poet whose work was described to me as ‘hermetic’, and the translator, from the French, of the Kalevala. While examining the files of *Contimporanul*, an artistic-literary journal that flourished in the twenties and was edited by Marcel Iancu, I came on a prose-poem of his in an issue of 1930.”

Articolul lui Brezianu *Începuturile lui Brâncuși*, datorită lui Sidney Geist care l-a tradus și l-a propus pentru publicare în revista *Art Journal*¹², într-o versiune apropiată de cea din *Secolul XX*, probabil mai seducătoare pentru publicul american, a devenit, din anul 1965, un punct de referință de neocolit în critica internațională.

Peste doi ani, în avanpremiera Colocviului Internațional Brâncuși organizat la București, unul dintre cotidienele franceze de largă răspândire consacră șase pagini sculptorului român la zece ani de la moartea sa. Numărul 1199 din septembrie 1967 al revistei *Les Lettres Françaises* publică, într-o rubrică intitulată *Témoignages sur Brancusi*, patru texte diferite: *La jeunesse de Brancusi* – „o teză științifică despre tinerețea și începuturile marelui sculptor”¹³, așa cum prezintă redactorul articolul lui Barbu Brezianu, un text al poetului Isidore Isou, și o convorbire cu pictorii Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, apropiați de artist, legatarii săi universali, împreună cu criticii Georges Boudailles¹⁴ și Marc Albert-Levin, tratând despre ultimii ani trăiți de Brâncuși la Paris. Noul interes de care se bucura Brâncuși în țara sa natală, invocat de redactor, își făcea simțită prezența, de asemenea, în ambianța artistică și critică pariziană, prin mai multe evenimente, printre care deschiderea unei expoziții de desene ale sculptorului, în luna iunie a aceluși an, la Musée National d'Art Moderne din Paris, și evocarea personalității artistului român la Muzeul Guimet, de către criticii Bernard Dorival și Dan Hăulică.¹⁵

În frisonul general al atmosferei comemorative, amplificat și de extinderea noului mit al „părintelui sculpturii moderne”, favorizat de climatul socio-politic, la o dimensiune fără precedent, figura lui Brezianu rămâne una sobră, a specialistului laconic și obiectiv. Astfel apare în publicația franceză, ca și în numărul festiv al revistei *Flacăra*, în care acompaniază, cu un text restrâns, o „fișă biografică” de dicționar, fastuosul articol al lui Petru Comarnescu, *Brâncuși. Arhaism și modernitate*, și spectacularul reportaj fotografic al lui Dan Grigorescu¹⁶.

Dincolo de aparențele festive grandioase, reverberate de presa oficială, reuniunea specialiștilor în cadrul Colocviului Internațional din 1967 „a păstrat un ton de intimidare și de simplitate”, așa cum și-ar fi dorit Brâncuși, „una dintre cele mai pure figuri ale artei contemporane”, după cum relatează Jacques Lassaigue, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA) implicat în organizarea Colocviului. În cronică din cotidianul *Le Figaro*, Lassaigue prezintă succint evenimentul, subliniind contribuția lui Brezianu: „Introducerea a făcut-o Carola Giedion-Welcker, autoarea celei mai bune lucrări despre artist, care a înfățișat stadiul cunoștințelor noastre. Acestea s-au îmbogățit, recent, datorită unor cercetători români ca Barbu Brezianu, datorită unor documente descoperite referitoare la tinerețea sculptorului, cum și a scrisorilor pe care le-a adresat prietenilor săi români.”¹⁷

În cadrul Colocviului, Brezianu a prezentat comunicarea *Artizanul*, text publicat în fază de schiță în volumul lucrărilor conferinței științifice și reluat peste un an, ca urmare a ecourilor internaționale stârnite de evenimentul comemorativ și a relațiilor stabilite cu această ocazie, într-un articol publicat de revista pragheză *Umění a řemesla (Artă și meșteșuguri)*¹⁸. Publicația cehă, dedicată producției artistice

¹² Barbu Brezianu, *The Beginnings of Brancusi*, in *Art Journal*, Fall 1965, XXV/1, p. 15–24.

¹³ Id., *Témoignages sur Brancusi*, în *Les Lettres Françaises*, no 1199, 13–19 septembrie 1967, Georges Boudaille: „Brancusi demeure un grand méconnu. Admiré et mal aimé. C'est pourquoi les *Lettres françaises* célèbrent à leur manière cet anniversaire en publiant ici quatre textes très différents. D'abord, non par souci de la chronologie, mais pour montrer le regain d'intérêt qui se manifeste dans son pays natal, une thèse scientifique de M. Barbu Brezianu sur la jeunesse et les débuts du grand sculpteur.”, p. 25.

¹⁴ Georges Boudaille (1925–1991), jurnalist și critic de artă, colaborator la prestigioase reviste franceze, director al secțiunii de arte în 1952–1972 a cotidianului *Les Lettres Françaises*, condus de Louis Aragon. Organizator de colocvii și expoziții, în special al Bienalei de artă de la Paris, președinte al secției franceze AICA în 1969–1974, v. www.archivesdelacritiquedart.org, sur le site BnF.

¹⁵ Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, ed. All, 1998, în *Cronologie și concordanțe*, p. 62.

¹⁶ *Flacăra*, nr. 41 (845), 7 octombrie 1967, p. 12.

¹⁷ Jacques Lassaigue, *România comemorează pe Brâncuși*, articol tradus de Petru Comarnescu din *Le Figaro* și publicat în *Cronica artelor*, 9 dec. 1967, p. 5.

¹⁸ Barbu Brezianu, *Brancusi řemeslnik*, în *Umění a řemesla*, Praga, nr. 3, 1968, pp. 108–113.

populare, meșteșugurilor și design-ului, oferea o prezentare grafică și fotografii de foarte bună calitate, rezumate ale textelor în mai multe limbi străine, într-o înfățișare modernă, apropiată de excelența tipăriturilor moderniste, simptomatică în contextul „primăverii pragheze” și pentru valul neoavangardist din întreaga artă europeană.



Fig. 7. *Les Lettres Françaises*, no 1199, 13–19 septembrie 1967.

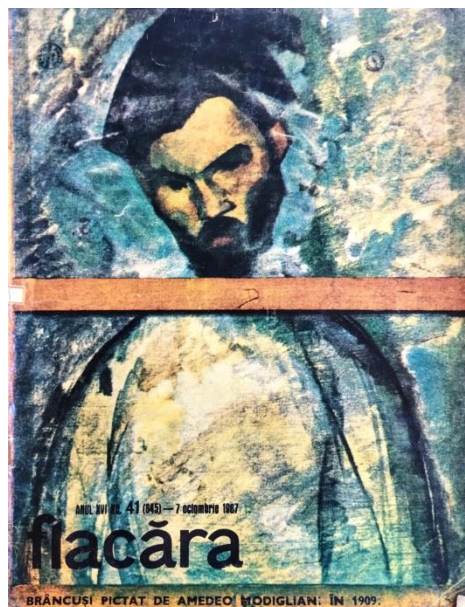


Fig. 8. *Flacăra*, nr. 41 (845), 7 octombrie 1967, pe copertă reproduș Studiul pentru un portret al lui Brâncuși, de Amedeo Modigliani, 1909, ulei pe pânză; verso: *Le joueur de violoncelle*, col. Dr. Paul Alesandre, Paris.

Abia peste un an, în 1969, articolul *Brancusi l'Artisan*¹⁹, apare în revista Institutului. Decantat între timp și dezvoltat, articolul este o analiză care pornește de la datele concrete biografice ce pun în evidență deosebita înzestrare manuală a sculptorului și cunoașterea celor mai rafinate amănunte ale meseriei încă din timpul studiilor la Școala de Arte și Meserii din Craiova. Deși se lansează într-o narațiune de tip fantastic, caracterizându-l pe Brâncuși ca „faur și îmblânzitor al stihilor firii”, a cărui îndemânare neobișnuită se datorează originilor sale rurale, autorul corelează informații nou descoperite și deschide înăuntrul temei mai multe direcții de investigare a personalității creatoare brâncușiene, care vor deveni, cu timpul, subiecte independente de analiză: manualitatea, procesul artistic, raportul dintre sculptură și soclu, mobilierul de artă, etc. Bibliografia pe baza căreia se articulează textul sunt scrieri din publicații timpurii, surse editate mai puțin cunoscute, manuscrise inedite sau mărturii orale pe baza anchetelor întreprinse de autor. Ambianța culturală pariziană de la început de secol este evocată prin mărturiile unor scriitori sau artiști români care i-au frecventat atelierul: Ioan Măgură (N. Vaschide, 1906), Camil Balthazar (*Militza Pătrașco*, 1929), Mac Constantinescu (1930), Camil Ressu (manuscris inedit), Nicolae Mierloiu și George Romașcanu (mărturii recente), tablou de epocă completat cu citate din scrierile francezilor André Salmon (1922) și Paul Morand (1931). Materialul iconografic care susține textul - fotografii din atelierul parizian din anii 1906–1907, mâna artistului susținând o unealtă grea, înfățișarea arhaică pe care i-o oferea hainele de lucru, instantanee din timpul cioplirii unor imense trunchiuri de lemn, înconjurat de blocuri de piatră – subliniază asprimea condițiilor de viață și de lucru, curiozitatea și atenția sculptorului față de particularitățile materiei, „sinceritatea, tenacitatea și cunoașterea meseriei în detaliile ei cele mai secrete”²⁰.

¹⁹ Id., *Brancusi l'Artisan*, în *RRHA*, 1969, tome 6, p. 19–30; articolul a avut ca punct de pornire comunicarea *Brâncuși Artizanul*, susținută la Colocviul Internațional din 1967, publicat într-o formă incipientă în volumul Colocviului, la Ed. Meridiane, p. 94.

²⁰ Barbu Brezianu, *Brancusi l'Artisan*, în *RRHA*, 1969, p. 29.



Fig. 9. Coperta revistei *Umění a řemesla*, Praga, nr. 3, 1968.



Fig. 10. Prima pagină a articolului *Brancusi as a Craftsman*, în *One*, London, April, 1974.

Brâncuși Artizanul va cunoaște lumina tiparului și într-o versiune engleză, aceea a revistei londoneze *One*²¹, articol primit cu deosebit entuziasm, iar acest lucru se pare că însemna „destul de mult într-un climat în general apatic”, după cum îl informează pe autor editorul Barry Martin, într-o scrisoare aflată în arhiva Institutului de Istoria Artei²². Investigația asupra creației artistice îl va preocupa intens pe cercetător și în următoarea perioadă, culminând cu descoperirea obiectelor lucrate în lemn și includerea lor în catalogul raisonné *Opera lui Brâncuși în România*, lucrarea fundamentală a exegetului publicată în 1974. La capătul decadelor de maximă receptare a artei lui Brâncuși în întreaga lume, în contextul celei de-a doua manifestări internaționale organizate la București în 1976, Centenarul nașterii artistului, realizarea cea mai de seamă a cercetătorului, catalogul *Brâncuși în România*, premiat de Academia Română, își are ecoul peste hotare, în revista publicată de Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură (UNESCO).

Articolul *Brancusi, un sculpteur à la recherche de l'absolu*²³ constituie o sinteză a descoperirilor lui Brezianu, la curent cu cele mai avansate idei din exegeza mondială a operei brâncușiene la acea dată, fiind redactat cu acribia științifică și generozitatea intelectuală prin care s-a afirmat de la primele studii apărute în revistele Institutului de Istoria Artei. Prestigioasa revistă lunară, editată în cincisprezece limbi de circulație internațională, făcea cunoscută în întreaga lume opera lui Brâncuși, și mai cu seamă Ansamblul de la Târgu Jiu, încă nedescoperit, prin fotografii de înaltă calitate și prin condeiul sensibil al istoricului de artă român, care reușea să păstreze o balanță ideală între datele românești ale biografiei sculptorului și cele universale, răspândite de faima sa în străinătate.

Pornind de la premisa că Brâncuși rămâne un „mare necunoscut”²⁴, în ciuda celebrității sale, articolul relevă profilul personalității sale creatoare însetate de perfecțiune, aflate permanent în căutarea unei expresii spirituale distincte, dimensiune ce scapă adesea privitorilor contemporani. După depășirea viziunii naturaliste, printr-un salt calitativ neprevăzut, de la rodiniana *Muză adormită* sau *Somnul* din 1908, la epurata *Muză adormită* din 1910, care deschide seria ovoidelor cu trăsături sublimite (*Prometeu*, *Sculptură pentru orbi*, *Noul născut*, *Începutul lumii*), întreaga operă a lui Brâncuși, după cum arată Brezianu, evoluează în baza unui lung travaliu de reflecție, marcat de o continuă aspirație spre absolut, artistul „urmându-și în solitudine traseele care definesc propria structură spirituală: echilibrul, seninătatea, calmul, înțelepciunea”²⁵.

²¹ Id., *Brancusi as a Craftsman*, in *One*, London, April, 1974, p. 10–12.

²² Scrisoare datată 20 august 1974, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, Arhiva „Barbu Brezianu”, Dosar 151, p. 5.

²³ Barbu Brezianu, *Brancusi, un sculpteur à la recherche de l'absolu*, în *Le Courier*, UNESCO, Octobre 1976, 29^e année, p. 17–22.

²⁴ Sintagmă care reflectă latura misterioasă a personalității brâncușiene, parte a legendei la care artistul însuși a contribuit, fiind tratată filozofic și de alți scriitori, de pildă de Dan Hăulică, în eseu apărut în același an, *Brancusi ou l'anonymat du genie*, în *Secolul XX*, 181, nr. 2, 1976, p. 4–31.

²⁵ Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 21.

Ceea ce-l face pe sculptor dificil de înțeles în întregime, consideră autorul, ar fi acele opere și titlurile lor ce indică un anumit orizont cultural pătruns de „spiritualitatea strămoșească a lui Brâncuși, care își are rădăcinile ancestrale în cultura tracică”²⁶. Argumentând această perspectivă, cercetătorul aduce în discuție eseul lui Mircea Eliade, în care marele istoric al religiilor demonstrează cum Brâncuși a regăsit în *Coloana fără sfârșit* „un motiv folcloric care prelungește o temă mitologică atestată din preistorie: coloana cerului care susține bolta cerească, simbol al ascensiunii, al zborului, al transcendenței”²⁷. Pentru înțelegerea mai profundă a concepției animiste susceptibile în lucrări ca *Măiastra* sau *Păsările în văzduh*, Brezianu consideră revelatoare cuvintele esteticianului român Edgar Papu: „Brâncuși credea că materia însăși este vie, având gândirea sa, spiritul său”, văzând în reverberația bronzurilor îndelung polisate de Brâncuși, „materia devenind lumină”²⁸. Mărturiile sculptorului englez Henri Moore²⁹ și ale proteicului artist Jean Arp³⁰ sunt chemate să definească momentul excepțional al artei moderne a secolului XX marcat de opera lui Brâncuși, confirmând rolul istoric pe care l-a avut în evoluția sculpturii mondiale, „ca o lume revelată lumii”³¹.

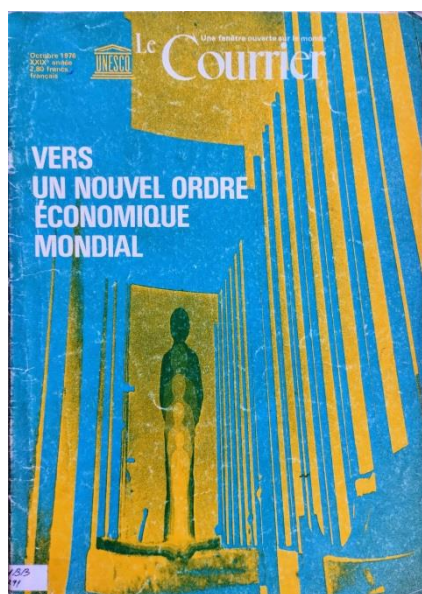


Fig. 11. Coperta revistei *Le Courier d'Unesco*, Paris, octombrie 1976.



Fig. 12. pagina 22 din articolul *Brancusi, un sculpteur à la recherche de l'absolu*, în *Le Courier d'Unesco*.

Investigația asupra muzelor și ovoidelor brâncușiene, începută în articolul din *Le Courier d'Unesco*, continuă cu publicarea, în revista Institutului din același an, a unuia dintre cele mai elaborate și consistente articole: *Brâncuși: The Artist as a Portraitist*. Cercetătorul urmărește cum se reflectă calitatea de portretist realist a lui Brâncuși, ce dovedea de la primele lucrări o capacitate neobișnuită de a extrage caracteristicile fiziognomice ale modelului (portretele lui Gheorghe Chițu, Ion Georgescu-Gorjan, Carol Davila), în creațiile ulterioare anului 1910, când sculptorul „trecea la un alt tip de imagine, portretul uman adus la forma unui simplu cap, culcat pe o parte”, într-un fel în care aceste lucrări apar, în mod oarecum bizar, ca „figuri umane decapitate”, „obiecte” păstrând doar vagi trăsături ale modelului.³²

Brezianu analizează în detaliu metamorfoza formelor către ovoid, atât a muzelor, care își pierd trăsăturile inspirate inițial de un model, întruchipând, prin depersonalizare, esența somnului sau a visului, cât și a capetelor de copii, a căror vârstă scade în timp, regresând până la sfera pre-natală, la celula însăși a vieții.

²⁶ Id., *op. cit.*, p. 20.

²⁷ Ibidem. Citat din Mircea Eliade, *Brancusi et les mythologies*, în Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brancusi*, Arted, Editions d'Art, Paris, 1967.

²⁸ Ibid., p. 21.

²⁹ Henry Moore, *On Sculpture and Primitive Art*, în *Modern Artists on Art*, Prentice Hall, 1964, p. 142.

³⁰ Jean Arp, despre *Domnișoara Pogany*, „feerie străbunică a sculpturii abstracte”, citat de Christian Zervos, în *Constantin Brancusi: Sculptures, peintures, fresques, dessins*, Ed. Cahiers d'Art, Paris, 1957, p. 30.

³¹ Ibid., p. 22.

³² Id., *Brâncuși: The Artist as a Portraitist*, în *RRHA*, tome 13, 1976, p. 22.

O altă observație interesantă este legată de faptul că după anul 1907 Brâncuși nu a mai creat nici un portret de bărbat (ultimul fiind bustul lui Petre Stănescu), interesul său rămânând fixat asupra femeilor și copiilor. În ceea ce privește portretele feminine, diferit față de precisele attribute fizionomice, tipice perioadei naturaliste, „noua serie de portrete este într-un grad suprem imaginativă și sugestivă, domeniul obișnuit al similitudinii fiind tradus de artist într-un cod superior al asemănării esențiale”³³. Comparând lucrarea *M-elle Pogany* cu fotografia ale modelului, Margit Pogany, „cea mai constantă muză a lui Brâncuși”, Brezianu afirmă că sculptorul a rămas fidel naturii în reprezentarea exagerată a ochilor: „Unul dintre lucrurile care îți captează atenția în mod frapant examinând acest portret este reușita unei asemănări recognoscibile între statuie și modelul ei, în pofida înaltului grad de abstractizare”³⁴.

Urmărind minuțios seria evoluțiilor infinitezimale din cadrul temei muzei și a ovoidului, felul în care Brâncuși se raporta la modelele sale, aducând noi mărturii din țesătura epocii, Barbu Brezianu oferă în *Brâncuși: The Artist as a Portraitist* un material plin de nuanțe subtile și de idei originale care constituie până astăzi o resursă prețioasă pentru interpretarea operei brâncușiene. Împreună cu descoperirile publicate anterior în *RRHA*, articolul este o chintesență a amplei viziuni reflectate în monografia *Brâncuși în România*. Prin cea de-a doua ediție, publicată în limba engleză în 1976, catalogul a beneficiat de o binemeritată circulație internațională, inspirând noi generații de istorici de artă, iar „orice lucrare apărută în următoarele două decenii (monografii, cataloage de expoziții) nu a putut ignora această lucrare care a condus la noi ipoteze de cercetare”³⁵.

³³ *Ibid.*, p. 26.

³⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁵ Ioana Vlasiu, *Barbu Brezianu, Brâncuși în România*, ed. All, Bucurest, 1998, în *RRHA*, tome 35, 1998, p.95.

REMUS NICULESCU, CERCETĂRI DIN TINERETE ASUPRA SECOLULUI AL XIX-LEA ROMÂNESC ȘI NU NUMAI, PUBLICATE ÎN SCIA

de CĂTĂLINA MACOVEI

Abstract. Browsing through the work of art critic Remus Niculescu we decided to focus on his studies about XIXth century Romanian and foreign artists who had a major contribution in the establishment of modern Romanian painting and sculpture and their alignment with the international context of the day.

We will primarily be referring to the work of painter Nicolae Grigorescu, whom Remus Niculescu accompanies all the way from his novice days, through key moments in his religious painting, and then during his study years in France, revealing to us, step by step, heartfelt memories of friends which stood beside him until his last moments. For Niculescu, even the stylistic characterization of Grigorescu's work falls between classicism and romanticism, being confined to his formative years of artistic and intellectual wanderings.

Our observations do not extend to the whole of Niculescu's work, scattered between many Romanian and foreign magazines, but only to those articles published in...

Keywords: Grigorescu, Fontainebleau, drawing, miniature, Niculescu.

În 2006 un întreg număr al suplimentului revistei *Revue Roumaine d'Histoire de l'art*, seria *Beaux – arts*, îi este dedicat cercetătorului Remus Niculescu.

Din acest număr aflăm, ceea ce în Cartea centenarului Bibliotecii Academiei, partea Cabinetul de stampe este menționat într-o notă de subsol și anume că Remus Niculescu a fost imediat după retragerea lui Ion C. Băcilă, între 1951–1959, șeful cabinetului de Stampe și în această calitate a despărțit fondul de desene de cel de gravuri și de reproducerile mecanice, a constituit un fond separat de desene și gravuri românești, dând instrucțiuni de redactare a catalogului alfabetic al gravurilor și desenelor, organizând conservarea fondurilor după normele de conservare preconizate în 1934 de Congresul internațional de muzeografie.

De asemenea a colaborat cu Iosif Iser și Jen Al Steriadi l-a îmbogățirea fondurilor Cabinetului cu exemplarele complete ale gravurilor celor doi, dar și cu selectarea unor piese importante de gravură străină pentru bibliotecă.

Remus Niculescu a fost și coordonatorul științific al colecțiilor speciale de manuscrise, de hărți și planuri și chiar de numismatică, între 1954 și 1956.

Din 1959 până în 1964 Remus Niculescu a fost închis pentru „complot contra ordinii sociale și difuzarea de materiale interzise”¹.

Dorind să cercetăm activitatea criticului Remus Niculescu ne-am oprit asupra acelor studii referitoare la artiști români sau străini din secolul al XIX-lea care au pus bazele picturii românești moderne și au integrat -o în context internațional.

Cu precădere ne vom referi la activitatea pictorului Nicolae Grigorescu, căruia Remus Niculescu îi însoțește pașii în anii de ucenicie, consemnând momente cheie din pictura sa religioasă, urmându-l de-a lungul studiilor din Franța, dezvăluind amintirile unor prieteni care i-au fost alături până în ultimile clipe; chiar și încadrarea stilistică pe care o face Remus Niculescu operei artistului, între clasicism și romantism, este restrânsă la anii de formare a artistului.

Urmând acest fir, comentariile noastre nu se extind asupra întregii activități a lui Remus Niculescu, răspândită în mai multe reviste românești și străine, ci la articolele publicate de acesta în *Revista Studii și cercetări de istoria artei*.

¹ Elena Niculescu, *Remus Niculescu. Aperçu biographique* în *RRHA, série Beaux-Arts*, t. XLIII, 2006, p. 17.

În numărul 1 din 1954 al acestei reviste, în articolul „Contribuții la istoria începuturilor picturii românești”, comunicare prezentată în ședința Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din iunie 1952, cercetătorul face legătura dintre arta religioasă și picturile lui Constantin Lecca și Ion Negulici, demonstrând pe baza unor izvoare medievale ca și a altor izvoare, precum „Documentele Hurmuzaki”, 1896, M. Kogălnicenu, „Letopisețele”, 1877, B.P. Hașdeu, „Arhiva istorică a României”, 1865, N. Iorga, „Contribuții la istoria Munteniei”, 1896 și cărți ale unor călători străini pe la noi, un anumit interes arătat de către domnitori și înalta societate pentru manifestări laice, precum portretistica sau decorarea murală a caselor. El menționează existența unor realizări plastice laice, chiar din secolul al XVI-lea, ale unor artiști străini chemați de domnitori, sau în secolul al XVII-lea, ale unor tineri pregătiți în Italia, pe vremea lui Constantin Brâncoveanu, așa cum menționează călătorul La Montray.² Mai intense sunt știrile despre artiști și zugravi din ținuturile noastre în secolul al XVIII-lea, când cercetătorul ne furnizează date despre M. Andronache, secretarul lui Constantin Mavrocordat „om de geniu, protector al artiștilor și al oamenilor de litere”³ și menționi în legătură cu opera lui Radu Zugravul, dintr-un manuscris aflat la Cabinetul de manuscrise, carte rară al B.A.R. și chiar pe site-ul bibliotecii.

Din articol aflăm informații în legătură cu înființarea unei bresle a zgravorilor de subțire, pe vremea lui Nicolae Mavrogheni, ni se înfățișează „Suirea pe tron a acestuia”, lucrarea unui pictor Giorgio Vernier, redată într-o copie aflată la Academia Română. Tot în această perioadă se desfășoară activitatea zugravului și filosofului Theodor Chirangheleu⁴, cu o mare influență asupra dezvoltării școlii de pictură de la noi.

În vremea lui Constantin Ipsilanti sunt citați câțiva pictori aflați la București, precum Michael Töpler, Dumitru Petrovitz, Vasile Radu, ultimii mai puțin cunoscuți.

De la Töpler se află în colecția Cabinetului, portretul lui Ion Caragea, gravat de Blasius Höfel. (Fig. 1) inserat ca frontispiciu la „Codicele de legi” ale acestuia „Nomothesia”, din 1818.

În 1813 căutând un profesor de desen pentru fetele sale, domnul Scarlat Callimachi îl angajează pe baronul Ludwig von Kreuchely-Schwerdtberg, ajuns apoi consul prusian în Moldova, care îl portretează pe domnitor, portret gravat tot de Blasius Höfel (Fig. 2).

Niculescu scoate în evidență date relevante și despre activitatea lui Henri de Mondonville⁵, de origine burgundă, care se refugiase la noi în timpul lui Napoleon I, odată cu emigranții regaliști, precum Laurençon, Recordon și Colson. Este menționat în 1812 la București, unde i se comandă mai multe miniaturi, printre care tabachera care îi va fi făcută cadou generalului Kutuzov de către fruntașii țării.

Mondonville rămâne în Muntenia, probabil până la sfârșitul vieții, deschide un pension de fete, leagă prietenii cu intelectuali ai țării, cu pictorii Nicolae Polcovnicul, Iosef Schofft, Ion Mateescu⁶ sau cu Xavier de Villacrosse arhitectul statului. Dar el rămâne portretist, lucrând pentru protipendadă portrete, în special miniaturi, un exemplar se află și la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei, datând din 1814, miniatură reprezentându-l pe istoricul Dionisie Fotino (Fig. 3).

De asemenea un alt portret al poetului Iancu Văcărescu, este realizat în cărbune și se află la Muzeul National de Artă. Un exemplar fotografiat după acest desen ilustrează cartea „Poeziile” lui Văcărescu din 1848, într-o frumoasă ediție de lux. O panotipie datată 1848 după desenul lui Henri de Mondonville, executat în 1828, o găsim la Biblioteca Academiei, (Fig. 4).

Artistului francez îi datorează Ion Negulici și Anton Chladeck inițierea lor în această artă a portretului în miniatură.⁷

Aflându-ne tot în domeniul miniaturii în Cabinetul de Stampe se află o miniatură reprezentându-l pe domnitorul Constantin Mavrocordat (il. 5), miniatură multă vreme considerată ca anonimă, dar al cărui autor Jean Etienne Liotard (1702–1789), artist elvețian, a fost identificat de către Remus Niculescu și prezentată în comunicarea de la Academia Română, cu ocazia aniversării a două decenii de activitate a Institutului de Istoria artei, la 12 iunie 1969, comunicare semnalată în SCIA, nr. 2, 1969, p. 164. și în SCIA, 1994, tom 41, pp. 43–55.

² La Montray, *Voyage*, vol II, Haga, 1727, p. 217–218.

³ N. Iorga, *Știri nouă despre biblioteca Mavrocordaților și despre viața muntenească în timpul lui Constantin Mavrocordat*, București, 1926, p. 10–13.

⁴ Gh. Asachi, *Chirangheleu, filosof cosmopolit în Moldova*, în *Calendarul pentru Români*, 1848, p. 63–70.

⁵ Comunicare prezentată în ședința Secțiunii a IV-a a Academiei R.P.R., martie 1954 și publicată în SCIA, 1954, nr. 4, p. 262–264.

⁶ *Biografia lui Vasile Mateescu, Scriere practică de el însuși*. A doua ediție, București, 1876.

⁷ T. Voinescu, *Anton Chladeck*, București, 1936, p. 17–18.



Fig. 1. Blasius Höfel, (1792, Viena – 1863, Aigen-Salzburg) după Michael Töpler, Ion George Caragea, 1818, pointillé, inv. 3558.

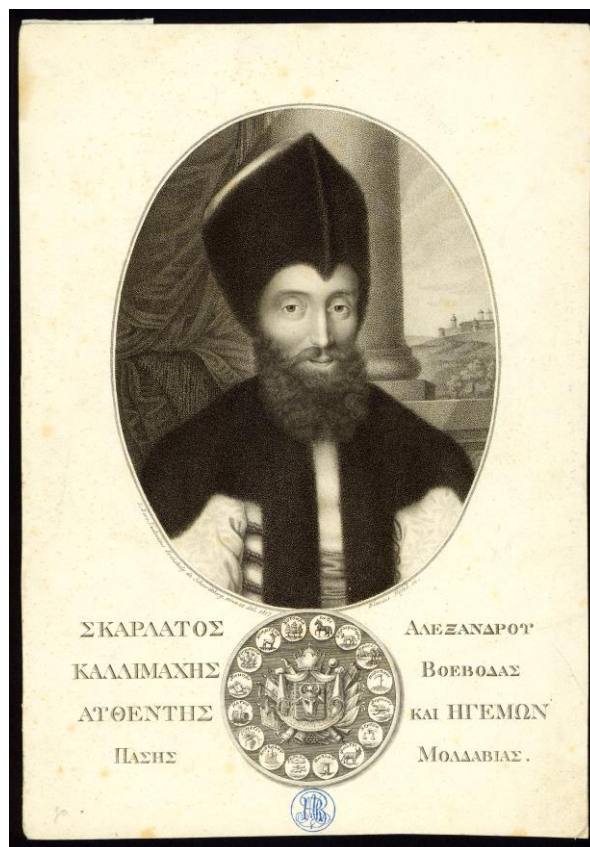


Fig. 2. Blasius Höfel, (1792, Viena – 1863, Aigen-Salzburg) după Ludwig von Kreuchely-Schwerdtberg, Scarlat Alexandru Calimach, 1817, pointillé, inv. 805.



Fig. 3. Henri de Mondonville, Dionisie Fotino, 1814, acuarelă pe fildeș, inv. 12001



Fig. 4. Anonim după Henri de Mondonville, 1848, panotipie, inv. FII247803.



Fig. 5. Jean Etienne Liotard, Constantin Mavrocordat, 1742, miniatură pe fildeș, inv. 12000.

Unii cercetători leagă venirea lui Liotard în Moldova, de vizita făcută de lordul Duncannon la Constantinopol, în 1738, alții de invitația făcută de domnitorul de atunci, între 1742–1743. Niculescu furnizează date concrete din scrisorile ministrului francez al marinei, ambasadorul Franței pe lângă Poartă, Castellane către Maurepas, referitor la acest portret, pe care îl datează 1743. Liotard se afla la Iași în 1742⁸, aici avea o instalație, cu un cuptor improvizat, care îi permitea să execute miniaturi⁹; aici execută mai multe portrete, precum acela al soției lui Constantin Mavrocordat, Ecaterina, născută Rosetti, un portret de boier și portretul domnitorului, reprodus în gravură de mai mulți gravori ca Georg Friedrich Schmidt, Edme-Gilles Petit, etc., din a doua domnie moldoveană a lui Constantin Mavrocordat (1741–1743).

Secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea sunt dominate de personalitatea lui Gheorghe Asachi, dar învățământul artistic se organizează de abia odată cu reorganizarea școlilor și pe baza Regulamentului organic.

Niculescu studiază cu precădere activitatea lui Gheorghe Asachi în Moldova, pe care o expune într-o conferință ținută la Academie și o publică în revista „Studii și cercetări de bibliologie”, I, 1955, urmărindu-i realizările marelui umanist, din 1813 când înființează școala de inginerie și cursuri de desen și istoria artelor și facilitează venirea pictorului Ion Balomir în Moldova.

Cum însuși mărturisește este primul care, în 1955, studiază planșele litografiate de Gheorghe Asachi, cum ar fi *Portrait d'Etienne le Grand*, (il. 6) necunoscut până atunci istoricilor de artă, arătând că a fost desenat de Asachi la Viena în 1823, portret reproducând o pictură pe pânză de la mănăstirea Putna, o efigie imaginară din 1797. De asemenea scoate în evidență primele litografii cu subiect istoric editate de Institutul Litografic „Albina” din Iași.

Interesul nostru se axează în special pe cercetările lui Niculescu referitoare la N. Grigorescu, apărute în SCIA și nu numai: *Grigorescu între classicism și romantism*, 1956, *Grigorescu la Fontainebleau*, 1957, *Grigorescu și primii săi critici*, 1958, *Grigorescu la Școala de Belle arte din Paris*, 1958, *Noi cercetări asupra activității lui Grigorescu în Franța*, 1958, *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, 1965 etc.

Comparând studiile celor doi ajungem la concluzia că Remus Niculescu și George Oprescu au urmat același drum în investigațiile lor referitoare la activitatea lui Nicolae Grigorescu. Se pare că cercetarea arhivelor și documentelor despre pictor au fost lăsate în grija tânărului cercetător. În arhiva lui Radu Ionescu se află o scrisoare scrisă de Remus Niculescu lui Oprescu, presupunem odată cu apariția celor 2 volume ale monografiei pictorului, în care îi reproșează că nu a fost menționat în lucrările academicianului despre Nicolae Grigorescu.

⁸ Louis Gielly, *La biographie de Jean -Etienne Liotard écrite par son fils*, în *Genava*, XI, 1933, p. 192.

⁹ Cum reiese dintr-o scrisoare a lui Liotard către fiul său, apărută în *Technical Studies in Field of the Fine Arts*, X, iulie 1941, p. 31.



Fig. 6. Portretul lui Ștefan cel Mare, litografie, inv. 626.

Niculescu menționează că în 1955, împreună cu profesorul G. Oprescu a convenit să scrie monografia lui N. Griogrescu, în 2 volume, lui revenindu-i primul volum. Pentru aceasta a cercetat peste 4000 de piese, picturi, desene și documente. Activitatea sa este recunoscută chiar de Oprescu într-o scrisoare dactilografiată din 1965, semnată și datată, aflată, așa cum scrie Niculescu, în posesia sa „...de même en collaboration avec moi, il publie une monographie de 1000 pages (en manuscrit), en deux volumes actuellement sous presse, se trouvant déposée à la maison d’édition”.¹⁰

Cu toate acestea el nu a făcut vâlvă, fiind un tip de o mare discreție și foarte scrupulos în meserie, sperând să scoată la lumină, în timpul vieții o opera completă asupra marelui artist.

Credem că ar trebui să acordăm un loc bine meritat lui Remus Niculescu ca autor avizat pentru monografia lui G. Oprescu, referitoare la Nicolae Grigorescu.

Consultând articolele lui Niculescu recunoaștem traseul formării artistice a lui Grigorescu, mai întâi ca muralist și iconar, apoi la studiile în Franța, perioadă care îl leagă de pictura europeană, asupra căreia Niculescu se aplecase și despre care scrie în mai multe reviste străine.

În SCIA 1956, nr. 3 Remus Niculescu se oprește asupra activității lui Grigorescu la Paris, unde pictorul pleacă să se formeze, în 1861. Criticul identifică peregrinările pictorului prin atelierelor Școlii de Belle – Arte¹¹.

Trimis de Academia Română la Paris, cu o bursă, în octombrie 1957, Niculescu studiază arhivele Școlii de Belle Arte și reușește să elucideze controversatele date publicate referitoare la școlarizarea lui Grigorescu¹² consultând acele „Jugements”, hotărârile comisiilor de examinare pentru fiecare competiție la care se prezentau elevii. Din aceste acte reiese foarte clar perioadele de studiu ale artistului la școală, unde este prezentat de Gleyre și nu de Cornu. Aici frecventează cursurile un an și jumătate, din martie 1862, când participă la concursul de admitere și intră pe locul 45, până în 1863.

¹⁰ Remus Niculescu, , *Memoire d’activité scientifique*, în *RRHA, BA*, t. XLIII, 2006, p. 32.

¹¹ Idem, *Grigorescu la Școala de Belle Arte din Paris* în *SCIA*, NR. 1, 1958, pp. 232–236.

¹² Ale lui Al. Vlahuță, *Pictorul Nicolae Grigorescu*, București, 1910, Dr. C. Istrati, *Doi luceferi*, 10, (1908) în *Calendarul Minervei*, N. Petrașcu, *N. Grigorescu*, București, 1895; B. Delavrancea, *Grigorescu în epoca*, 1902, Virgil Ciofle, *N. Grigorescu*, 1925.

În volumul 1 al monografiei lui Oprescu, din 1961 (de fapt, așa cum mărturisește academicianul, primul volum îi aparține lui Remus Niculescu) sunt extrase din „Jugements” arătând că elevii dădeau „examene de perspectivă și anatomie, desenând după antic, ori după natură, ori...încercând compoziții istorice”, iar cei admiși se prezentau la „Concursul de figure pictate” care dădeau acces la examenele de „tors” și „cap de expresie”¹³.

Anii petrecuți în atelierul lui Gleyre și apoi la Sebastian Cornu și la Școala de Belle-Arte, îi regăsim în câteva desene aflate în colecțiile Muzeul national de Artă și la Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei; sunt studii de atelier, reprezentând nuduri feminine sau masculine, studii anatomice făcute, fie în atelierul lui Cornu, fie chiar la Școala de Belle Arte, *Nud de bărbat* (Fig. 7), *Un nud* datat 1862 (Fig. 8) și o schiță *de nud masculin* frumos realizată, cu umbre în cărbune și un cap de bărbat în dreapta (Fig. 9).

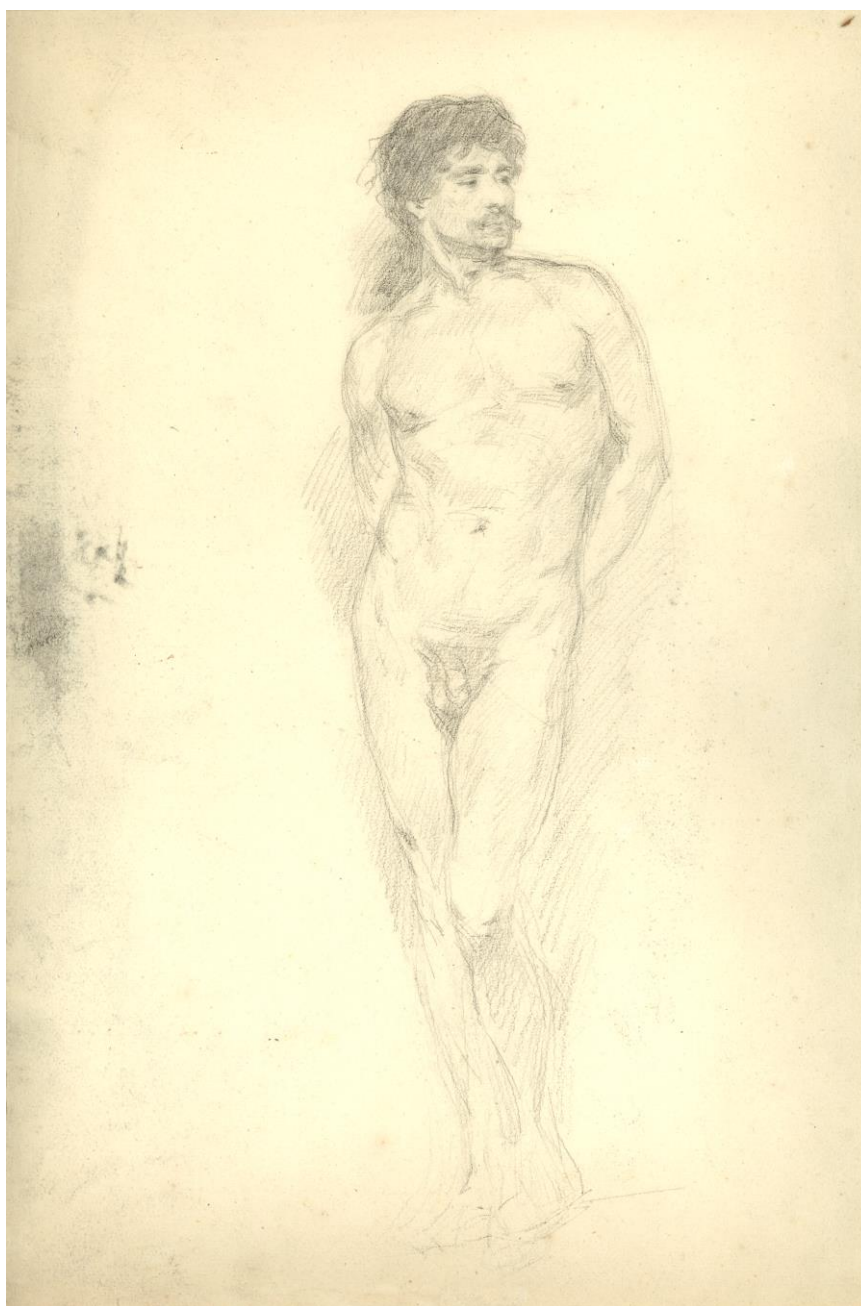


Fig. 7. Nicolae Grigorescu, *Nud masculine*, creion, inv. 6365.

¹³ Acad.G. Oprescu, *N. Grigorescu*, București, 1961, p. 73.

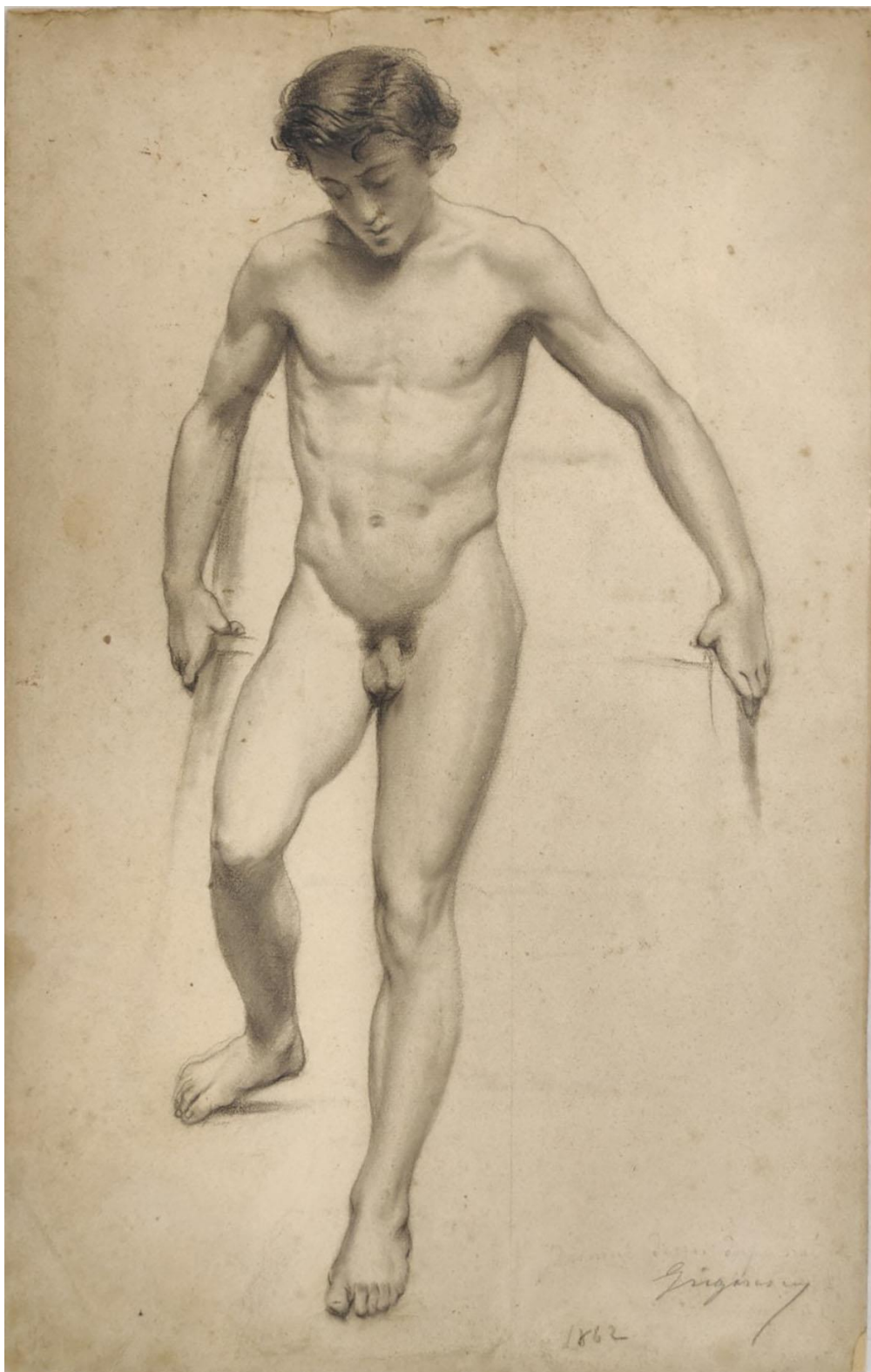


Fig. 8. Nicolae Grigorescu, *Nud masculin*, 1862, conte, inv. 15845.

Dar cel mai important pentru artist sunt vizitele în muzeele franceze, unde face copii interesante după artiști celebri, precum Pierre Paul Prud'hon, Théodore Géricault, Peter Paul Rubens, Rembrandt sau Eugène Delacroix. La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei este atribuit lui Grigorescu, un mic desen în peniță, *Dante și Virgiliu în Infern* (Fig. 10) care amintește pictura lui Delacroix, *Barca lui Dante*, văzută de artist la Muzeul din Luxemburg și nu la Louvru, cum notau alți critici.



Fig. 9. Nicolae Grigorescu, Schiță de nud văzut din profil, cărbune, inv. 14658.



Fig. 10. Nicolae Grigorescu, *Dante și Virgiliu în Infern*, 1863–1864, peniță, inv. 2735.

Cel mai mult și-a pus amprenta pe creația lui Grigorescu șederea lui în timpul verii, în pădurea de la Fontainebleau, la Barbizon, unde pleacă să studieze „arborele” așa cum se cerea la Școală. Câteva desene aflate la Muzeul de Artă și la Cabinetul de stampe al BAR, reflectă activitatea lui Grigorescu aici – *Pictorii desenând la Barbizon* din 1862 (Fig. 11), desen reprezentând doi pictori privind într-un caiet de studii urmărit de o tânără elegantă. Pe verso un personaj drapat, evident o schiță pentru o scenă alegorică (Fig. 11-verso).



Fig. 11. Nicolae Grigorescu, *Pictorii desenând la Barbizon*, față.



Fig. 11. Nicolae Grigorescu, *Pictorii desenând la Barbizon*, verso, conté și cretă albă, localizat, Barbison, inv. 1510.

Drumul de întoarcere spre țară, redă în câteva carnete de schițe diferitele *Doi evrei din Galizia* (Fig. 12), țărani și târgoveți din Galizia, sau piața unui mic oraș din Lemberg, *Brzezany* (Fig. 13).



Fig. 12. N. Grigorescu, Doi evrei din Galizia, conté, inv. 16749.



Fig. 13. N. Grigorescu, Oraşul Brzezany, creion, inv. 5008.

Niculescu notează oprirea la Botoșani la 13 iulie 1864 și călătoriile prin țară, la Căldărușani, unde pictase în tinerețe. De asemenea încearcă să definească cronologia stilistică a lucrării „Hora”, pe care Cioflec și Istrati o considerau opera din anii 1856–1857 și pe care cercetătorul o reinterpretează din punct de vedere stilistic considerând că este o creație realizată în urma contactului cu romantismul francez, atât prin picturalitatea formei, cât și prin efectele de lumina.

După această perioadă de peregrinări prin țară, artistul se întoarce în Franța, după 6 octombrie 1864, ocazie cu care urmează o altă etapă în creația sa artistică.

Spre deosebire de celelalte articole apărute în SCIA, despre care am vorbit, în care Remus Niculescu se axează fie pe muncă de documentarist, fie aduce la lumină anumite personalități sau lucrări necunoscute până atunci publicului, în numărul 1 din 1957, pp. 213–252, Niculescu se dovedește un fin analist al operei lui Grigorescu din perioada de la Fontainebleau, dintre anii 1865–1868.

În această a doua perioadă de la Fontainebleau, Niculescu face o competentă analiză a trecerii de la arta romantică la cea realistă, reprezentată de Courbet și Millet, atât în portretistică, cât și în peisaj și influența acesteia asupra creației lui Grigorescu.

Aici la Fontainebleau se reuniau Narcisse Diaz de la Pena, Charles Jacque, Th. Rousseau, Jean-François Millet, Constant Troyon, Rosa Bonheur, sporadic Camille Corot, Gustave Courbet, dar și tinerii pictori de peste hotare, locul devenind o școală internațional de peisagistică, care apropia pictori cu personalități și fomații diferite.

În articol Niculescu atrage atenția asupra stufoasei tradiții biografice a acestor legături dintre Grigorescu și confrății de la Barbizon „un grup inseparabil de boemi, bântuiți de mizerie și disprețuiți de public”. O fotografie, din 1866, aflată în colecția fiului artistului, imortalizează acest grup, cu personaje identificate, precum Millet, lângă Grigorescu, de a cărui față s-a îndrăgostit pictorul, Courbet, deja bătrân venind rar la Barbizon și alții neidentificați încă.

Niculescu analizează influența lui Corot asupra unor peisaje executate de artist, peisaje mai puțin cunoscute, în care amprenta Corot transpare prin felul în care artistul rezolvă raportul dintre figuri și peisaj, acestea fiind „accidente pe care le întâmpină lumina în drumul său, devenind accidente cromatice”¹⁴.

Din ani de „studiu” la peisaj” avem în colecție un desen *Grigorescu la peisaj*, cu inscripția „quelele bête d’état” (Fig. 14).

Sunt ani în care artistul o duce greu, nu primește bani de la statul roman, dar rămâne în Franța pentru „Expoziția Internațională de la Paris”, din 1867, comisarul fiind Alex. Odobescu, iar arhitectul Arsène Boudry. La această expoziție Grigorescu expune mai multe lucrări, una intitulată „Spălătoresele” pare a fi lucrarea *la Izvor*. În colecția bibliotecii avem un desen care îl reprezintă pe Pictor desenând niște femei care spală rufe. Din lucrare (Fig. 15) vedem că este vorba de niște țărânci franceze pe care pictorul le imortalizează ca un studiu de mișcare. Artistul cu carnetul în mână schițează niște femei care spală rufe la un cazan. Compoziția este echilibrată, amintind de realismul Țărilor de jos sau de cel al lui Millet, ca și în *Spoitoarele*, lucrare pe care o putem situa în aceeași perioadă (Fig. 16).

Multe dintre tablourile create acum surprind figurile aspre ale unor țărani francezi, munciți, ca în picturile pline de realism și forță ale lui Millet, ale cărui reminscențe le întâlnim în lucrarea aflată la Galeria de artă a MNAR *Țăran francez odihnindu-se*. În pictură ne frapează întreaga greutate lăsată pe umerii țăranului care se odihnește, în baston.

La 15 mai 1867 îl găsim pe Grigorescu la București, de unde pleacă în călătorie în țară, la Căldărușani, Câmpulung, Cernica, etc, studiind tipurile de țărani, târgoveți și peisajele de acolo.

Întorcându-se în Franța se stabilește la Marlotte, lângă Barbizon. Niculescu face mențiune asupra participării artistului la Expoziția de la Fontainebleau, în 1868 și tot în același an expune la Salonul de la Paris.

Ultimele tablouri pictate în această perioadă în Franța se axează pe figura umană, artistul își modifică paleta, adâncește problemele picturii în aer liber și caută soluții noi pentru integrarea figurilor în peisaj.

Niculescu are mici controverse legate de Portretul bărbatului intitulat *Paznicul de la Chailly*, pe care îl consideră greșit interpretat de Oprescu, fără să aducă argumente în acest sens.

¹⁴ Remus Niculescu, *Grigorescu la Fontainebleau* în SCIA, 1957, vol. 1, p. 223.



Fig. 14. N. Grigorescu, *Grigorescu la peisaj*, peniță sepie, inv. 4598.



Fig. 15. N. Grigorescu, *Pictorul desenând niște spălătorese*, creion, inv. 5009.



Fig. 16. N. Grigorescu, *Spoitorese*, creion, inv. 5007.

Între anii 1867–1868 Grigorescu studiază chipuri de bătrâne, șarjat caricatural, pentru lucrarea „Bătrână cu sacul în spate”, „Bătrână franceză” sau „Bătrână cu găștele”, lucrări din perioada 1867–1869. În colecțiile cabinetului sunt câteva schițe pentru această lucrare: „Trei capete de bătrâne”(il. 17), în genul bătrânelor lui Millet și Courbet, „Pictorul și bătrâna cu găștele” (il. 18) și o schiță pe un text redând o bătrână cocârjată, (il. 19), o schiță vădit picturală, ca multe alte desene asupra cărora Grigorescu revenea.



Fig. 17. N. Grigorescu, *Studiu pentru bătrâna cu găștele*, 1868, conte, inv. 3783.



Fig. 18. N. Grigorescu, *Pictorul și bătrâna cu găștele*, 1868 peniță, inv. 5192.



Fig. 19. N. Grigorescu, *Schiață pentru bătrâna cu găștele, peniță și laviu de sepie*, inv. 14679.

Desenele sunt lucrate în creion sau peniță, cu laviu de tuș sepie, sunt schițe șarjate ale unor teme dragi pictorului, care apar des în epocă la acești artiști, apropiați de Grigorescu și de idealurile sale estetice.

Pictorul îl cunoaște, încă din 1863 pe botanistul Dimitrie Grecescu (1841–1910), elev al Școlii Naționale de Medicină a lui Davila, cu care leagă o strânsă prietenie, completată de-a lungul timpului și cu prezența lui Alfred Bernarth-Lendway doctor în chimie la Universitatea din Viena și adus în țară de Carol Davila în 1862. De la ultimul aflăm date importante despre viața lui Grigorescu, în perioada 1870–1880, când cei trei alcătuiesc un grup inseparabil care își spunea „Trinitatea vremelnică”, Grigorescu fiind „tatăl”, Alfred Bernarth „fiul”, iar Grecescu „Sfântul Duh” (Fig. 20)¹⁵.



Fig. 20. N. Grigorescu, *Sfânta Treime*, 1873, peniță sepie, inv. 5186.

¹⁵ Idem, *Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernarth în SCIA*, vol. 2, 1965, p. 219–261.

Bernarth ne vorbește de locuințele lui Grigorescu în București, de desele lui vizite prin țară, în tovărășia lui Grecescu și Bernarth, prin Năimești, Dragoslavele, Câmpulung, Dâmbovicioara Rucăr, Râșnov, Predeal, prin toată regiunea Bucegilor, folosind faimosul vehicul „chervan”.

Bernarth amintește călătoria dintre 1871–1872 pentru explorări hidrochimice în județele Prahova și Dâmbovița, și dă date confuze despre șederea la Bacău, din 1874. Redă, din povestirile lui Grigorescu, anii petrecuți în pădurile de la Fontainebleau, din Bretania și Normandia, despre călătoriile din Italia, din 1873–1874 și unele neidentificate prin cele 4000 de picturi și schițe, din Grecia, ba chiar și de la Bruxelles, Copenhaga, Dusseldorf, Berlin, Haga și Amsterdam.

În 1874 îl găsim pe Grigorescu la Bacău, unde studiază tipurile de evrei tipice locului (il. 21) sau tipurile de flăcăi pentru Târgul din Bacău (il. 22).



Fig. 20. N. Grigorescu, *Evrei cu caftan*, 1874, cărbune, inv. 8140.



Fig. 22. N. Grigorescu, *Țăran din Bacău*, creion, inv. 3832.

În revista *Studii și cercetări de Istoria cităm și alte articole ale lui Remus Niculescu: Noi cercetări asupra activității lui Grigorescu în Franța*, în nr. 2, 1958, N. Grigorescu amintirea și corespondența lui Alfred Bernarth, nr.2, 1965, William Ritter aspect despre N. Grigorescu. Aspecte ale perioadei finale ale pictorului, nr. XXXI, 1984. Remus Niculescu va publica și alte lucrări referitoare la activitatea pictorului, iar în 1957 face catalogul „Expoziției Grigorescu”, strângând lucrări de peste tot, de la stat și particulari, fiind una dintre cele mai documentate și științifice expoziții, cu studii critice, o primă cronologie a vieții artistului etc.

Un motiv pentru care am ales personalitatea lui Remus Niculescu este faptul că l-am cunoscut și mi-a oferit sprijinul, în perioada când lucram la patrimoniu. Fiind un personaj introvertit era acceptat mai greu de colegii mei de aici, mai ales că pasiunea lui de colecționar, îl făcea să împrumute clișeele noastre din colecțiile particulare, pentru fototeca sa, și să le înapoieze cu întârziere. De foarte multe ori îi împrumutam clișeele cu lucrări de Grigorescu și la înapoiere le discutam împreună. De la el am învățat că la începuturile lui, Grigorescu avea o semnătură mare și bine definite, iar pe parcursul anilor ea a devenit mai mică și ușor înclinată spre dreapta. Tot el mi-a spus că la Muzeu adunaseră pe lângă originale și falsuri pentru a putea face cercetări comparative și pentru a le scoate de pe piață.

De multe ori îi ceream sfatul când găseam o lucrare care mă nedumerea și totdeauna era amabil și mă sfătuia cu plăcere.

Avea ample cunoștințe și în ceea ce privește arta europeană, explicându-mi de ce o lucrare semnată Courbet, nu este de fapt Courbet, insistând pe stil, paleta, mod de rezolvare plastică.

Dar cel mai important dar, mi l-a făcut când mi s-a propus să scriu o lucrare despre Grigorescu. Evident i-am dat telefon propunându-i sau să o scrie el sau să colaborăm. Răspunsul lui a fost de o mare generozitate: Nu dragă scrie-o tu.

Monografia mea apărută la Editura Parkston are la bază studiile pe care Remus Niculescu le-a publicat, pentru care îi sunt recunoscătoare.

ELOGIEREA CERCETĂTORILOR DEFUNCȚI ÎN PAGINILE SCIA – DE LA FERPAR LA ORAȚIE FUNEBRĂ. ELEMENTE DE STIL ȘI GUST

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract: From the very first issues of the journal „Studii și Cercetări de Istoria Artei” (Studies and Research in Art History), which appeared in 1954, obituaries have been published on its pages, marking the passing of important artists or scholars from the Institute of Art History, for which the journal served as its press organ. For renowned and acclaimed painters, extensive texts, written by Institute Director, Professor G. Oprescu, graced the magazine’s opening pages. Such were the cases of the painters Jean Al. Steriadi in 1956 and Iosif Iser in 1958 respectively. Obituaries for researchers and fellows of the Institute were placed at the end of the magazine, limited to one page and more often unsigned.

An analysis of these obituaries and the names of those commemorated mirrored the prevailing political climate of the era and its enforcements. Notably, the appearance of obituaries for foreign personalities suggests a period of relative liberalization in Romania. For instance, obituaries were published for the art historians Erwin Panofsky in 1968, Louis Hautecoeur in 1974 and Jacques Lassaigue in 1983.

The style of prose chosen for these obituaries – personal/sentimental, neutral/official – as well as the inclusion of the deceased’s bibliography or photograph, reflects sincere appreciation and lament, or the fulfillment of a simple obligation towards the deceased.

Keywords: Institutul de Istoria Artei, revista *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, G. Oprescu, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Theodor Enescu, Vasile Drăguț, Dinu Giurescu, Răzvan Theodorescu, Corina Nicolescu, Mihai Ispir, Pavel Chihaia, Sorin Ullea.

Revista *Studii și Cercetări de Istoria Artei* a fost gândită ca organul de presă al Institutului de Istoria Artei. Fondatorul institutului și inițiatorul periodicului a fost acad. G. Oprescu ale cărui materiale figurau mai totdeauna în primele pagini. Atent cu aceia care îi erau colaboratori și subalterni, directorul Oprescu se ocupa și de posteritatea acelor care se grăbiseră a trece în lumea umbrelor. Așa că, între copertile publicației apăreau adesea texte dedicate memoriei defuncților. Dimensiunea și amplasarea acestor materiale era în funcție de importanța și de relația decedatului cu directorul ori cu institutul.

Chiar în al doilea volum al revistei, nr. 3–4 din 1954, a fost publicată o succintă notă pentru una dintre cercetătoare, Lelia Rudașcu, ce fusese foarte activă în sectorul de artă moderne, autoare a unei plachete despre Nicolae Grigorescu (1954) și a un volum, apărut postum, intitulat *Probleme de artă plastică* (Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955). Defuncta era un element de încredere al Partidului Muncitoresc Român iar acest fapt era evidențiat în puținele rânduri ce i-au fost acordate, în stilul specific acelei epoci: „(...) Prin îndemnul sale – din presă și de la catedră – a contribuit la răspândirea, printre artiști și critici, a principiilor rodnice ale realismului socialist. Linia ideologică și îndrumările Partidului au găsit în Lelia Rudașcu o susținătoare activă. (...) Moartea Leliei Rudașcu răpește revistei noastre o colaboratoare prețuită, iar cultura în R.P.R o activistă de merit”¹. Textul, plasat pe una dintre ultimele pagini ale revistei, era semnat, pretențios: „Colectivul de cercetători științifici ai Institutului de Istoria Artei al Academiei Republicii Populare Române”. Certamente nu era rodul condeiului lui Oprescu, de obicei inspirat și niciodată maculat de limbajul standardizat al activistului de partid!

¹ *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (în continuare SCIA), nr. 3–4/1954, p. 291.



Fig. 1. Jean Al. Steriadi și G. Oprescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Diferența de stil este evidentă atunci când Oprescu semnează ample orații funebre – adevărate studii ale operei și vieții – pentru marile personalități ale penelului ce muriseră în perioada imediat următoare. Așa a fost cazul pentru cele ale pictorilor Jean Al. Steriadi în 1956 și Iosif Iser în 1958. Pentru a releva importanța acestor maeștri, articolele erau plasate la începutul revistei și se dezvoltău pe câteva pagini, uneori fiind inserat și autoportretul celui dispărut, așa cum este la Steriadi². (Fig. 1) Necrologul pentru Iser este scris cu sentiment, cu trăire, vârstnicul autor simțind empatie pentru pictor și punându-și el însuși problema iminenței și curândei dispariții: „Și despre el se poate spune, cum s-a spus de câțiva alți mari pictori români, cum s-a spus de Grigorescu, cum s-a spus de Steriadi, că penelul nu i-a căzu din mână decât odată cu încetarea bătăilor inimii. (...) A avut fericirea, pe care i-o invidiem, noi cei mai în vârstă, care îl vom urma curând pe drumul cel din urmă, că nu s-a simțit bolnav, că nu s-a văzut murind. Așa a dispărut dintre noi acest om remarcabil, cu o fire veselă, cu o marcată conștiință de artist care, în ultima parte a vieții sale, a simțit mulțumirea de a trăi într-o lume așa cum și-o imaginase, în visele sale de tinerețe”³ (Fig. 2) Oprescu emite, în final, o frază cu vagă încărcătură politică de actualitate – de proslăvire a noii societăți democrat-populare –, dar suficient de voalată pentru a nu afecta pertinentele judecăți de valoare despre opera artistului din restul articolului.

În același număr al periodicului unde apărea, pe primele pagini, necrologul lui Iser, la final, pe câte o pagină sau jumătate de pagină, apăreau texte despre sibianul Julius Bielz (1884–1958) (Fig. 3) – vechi prieten și colaborator al lui Oprescu, care l-a și angajat, în 1950, în pofida vârstei sale destul de înaintă, în Secția de Artă Populară, pentru care a elaborat cercetări privind portul și orfevreria sașilor⁴ – și clujeanul Ion

² Academician G. Oprescu, *Jean Al. Steriadi*, în *SCIA* nr. 3–4/1956, p. 11–15.

³ G. Oprescu, *Iosif Iser*, în *SCIA* nr. 1/1958, p. 11–12.

⁴ *Julius Bielz*, în *SCIA* nr. 1/1958, p. 281–282.

Breazu (1901–1958), fost membru în Comitetul de redacție al revistei SCIA și autor al unui studiu despre mișcarea teatrală românească în Transilvania, publicat în acea revistă⁵. Ambele materiale au apărut nesemnate.

De acum înainte, pe parcursul următorului deceniu, va deveni un obicei ca pentru cercetători sau colaboratori ai institutului, necrologuri să fie plasate la finele revistei, să nu depășească o pagină sau chiar mai puțin și să nu fie semnate. Așa va apărea, ca o simplă notă de la sfârșitul publicației, petrecerea din viață, în 1959, a lui Andrei Tudor, șeful Secției de Istoria Muzicii a institutului dar și cadru universitar la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”⁶.

Nemeritat de scurte sunt prezentările colecționarului Krikor H. Zambaccian (1889–1962), în 1962, și academicianului Tudor Vianu (1898–1964), în 1964, ambii apropiați ai lui Oprescu și ai institutului, ultimul fiind și fostul mentor al multora dintre cercetători. Pentru cel dintâi era rezervată doar un sfert de pagină, pentru al doilea o jumătate! Se spunea despre primul menționat : „Ani de-a rândul membru în Comitetul de redacție al revistei Studii și Cercetări de Istoria Artei și colaborator al ei, cu articole și note (Pictorul V. I. Surikov, Camil Ressu, Criticul Stasov), K. H. Zambaccian a urmărit cu atenție și dragoste dezvoltarea tinerilor istorici și critici de artă din țara noastră. Prin moartea sa, cultura și arta românească pierde un prețios animator”⁷. (Fig. 4) Pentru Vianu a fost folosit un ton patetic : „Comitetul de redacție al revistei noastre a pierdut prin moartea academicianului profesor Tudor Vianu pe unul dintre membrii săi apropiați. Unul dintre sfătuitoarii noștri cei mai luminați, lector cu o atenție subtilă și multilateral direcționată, sensibil la orice valoare și sugestie nouă, Tudor Vianu ne-a fost un sprijin fidel, convins de rolul deosebit care-i revine artei în dezvoltarea unei culturi superioare. (...) Amintirea prezenței lui Tudor Vianu printre noi va rămâne un capitol luminos al activității Comitetului nostru de redacție”⁸.



Fig. 2. Iosif Iser, foto Aurel Bauh, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

⁵ Ion Breazu, în SCIA nr. 1/1958, p. 283.

⁶ Andrei Tudor, în SCIA nr. 2/1959, p. 309–310.

⁷ K. H. Zambaccian, în SCIA nr. 2/1962, p. 433.

⁸ Tudor Vianu, în SCIA – Artă Plastică, tom 11, nr. 1/1964, p. 183.

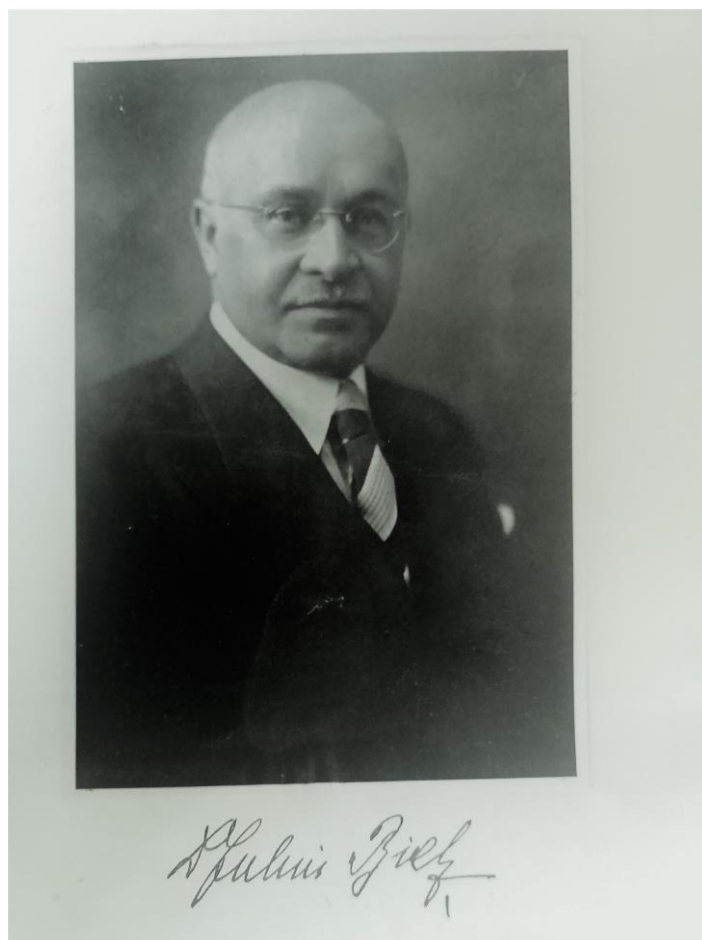


Fig. 3. Julius Bilez, 1954, Casa Teutsch.

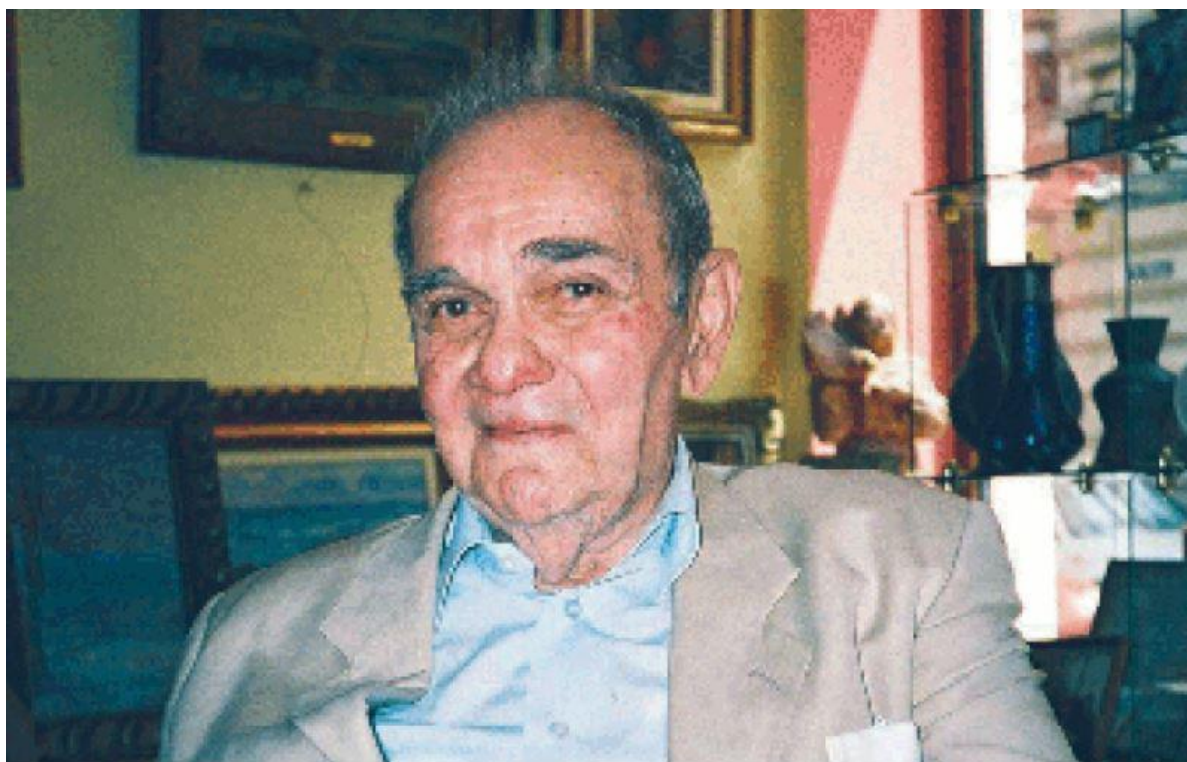


Fig. 4. Krikor Zambaccian.

În 1966 s-a stins arhitectul Duiliu Marcu iar ferparul acestuia apărea semnat nu de un angajat al institutului ci de arhitectul Bortnovski.⁹

Acad. Oprescu era atent nu numai la cei trecuți recent peste Styx ci și la aceia care îl traversaseră mai demult și meritau a fi comemorați. Așa îi dedică un articol lui Frederic Storck la împlinirea a 25 de ani de la deces¹⁰.

Bătaia vântului politic poate fi sesizată și din necrologuri ce erau acceptate de revistă. Până în 1968 nu a fost tipărit nici un text referitor la dispariția vreunui istoric sau critic de artă marcant din străinătate. Dar, în anul 1968 s-a simțit un oarecare dezgheț manifestat printr-o firavă deschidere spre Occident și o aparentă liberalizare, însă riguros controlată, după protestul lui Nicolae Ceaușescu în urma ocupării Cehoslovaciei de trupele Tratatului de la Varșovia și al opoziției ce părea că o face politiciii externe a URSS. Simpatia ce și-o câștigase în țările capitaliste din apusul continentului a făcut ca și programul redacțional să fie mai lax în privința numelor și a bibliografie străine. Astfel, Theodor Enescu dedica un amplu necrolog prestigiosului istoric de artă Erwin Panofsky (1892–1968). Este primul de această anvergură și profunzime care a apărut în paginile revistei. El se transformă într-un adevărat studiu de istoriografie panofskyană unde autorul dă măsura vastelor sale cunoștințe și lecturi. Stilul pedant, profunzimea ideilor enunțate, greutatea cuvintelor căutate cu grijă pentru sugestivitatea lor, fac din acest text un exemplu de felul cum ar fi trebuit redactat un asemenea material, fără grandilocvență, evitând termenii standard, nostalgici sau eroici, de care se abuza în asemenea situații. Sunt demne de spicuit câteva idei din analiza lui Enescu: „Studiul iconologic la Panofsky nu a rămas niciodată la erudiție pură, ducând totdeauna mai departe. El a contribuit, cu un simț unic al construcției, la acea transformare a haosului cunoștințelor umane în «a cosmos of culture», operație pe care o considera gloria științelor umaniste. În același timp, în studiile sale, personalitatea umană, nu e deloc sacrificată cum se întâmplă adesea în analizele formale ale unui Wölfflin, căci Panofsky simțea în grad înalt acea «Süssigkeit des Individuellen», pe care o elogia maestrul său Vöge: exemple grăitoare în acest sens, viile portrete ale unor Dürer, Michel-Angelo și mai ales al abatelui Suger. (...) Omagiul pe care i-l putem aduce la moartea sa constă în primul rând în exprimarea dorinței de a avea cât mai curând traduse și în limba română, într-o cultură care prin Tudor Vianu și Lucian Blaga nu se poate considera străină explorărilor filozofice ale lui Panofsky, câteva din cărțile sale ce nu vor întârzia desigur să-și dovedească benefica înrăurire, implicată poate și acum în unele studii din revista Institutului nostru”¹¹.

Chiar dacă era foarte vârstnic, Oprescu nu dădea semne de boală, așa că dispariția sa a luat prin surprindere pe subalterni, pe 13 august 1969 (Fig. 5). Așa că, în anul decesului, nu a fost inserat decât un necrolog de 2 pagini, nesemnăt, spre finele celui de-al doilea număr al revistei¹². Abia anul următor i-a fost consacrat un spațiu generos, la începutul revistei, unde i-a fost adus un afectuos omagiu – în care au fost inserate texte despre marele dispărut semnate de Henri Focillon, Tudor Vianu, Louis Hautecoeur, Șerban Cioculescu, Mircea Popescu și Dan Hăulică¹³ –, urmat de câteva pagini de antologie din textele sale¹⁴ și o bibliografie completă ce acoperea 8 pagini¹⁵. În afară de *Omagiu lui George Oprescu* unde erau, așa cum s-a arătat, textele acelora care i-au fost prieteni sau colaboratori apropiați, celelalte două materiale apar nesemnate, fiind probabil rodul unei munci colective.

Anul următor se mai stingea un critic și istoric de artă important, Petru Comarnescu (1905–1970) (Fig. 6) căruia Amelia Pavel îi consacra o pagină¹⁶. Și tot ea, și tot acolo, a scris o notiță pentru importantul grafician și caricaturist Ary Murnu (1881–1970)¹⁷ ce era urmată de o alta, la fel de succintă, despre pictorul Marius Bunescu, al cărei autor era Gheorghe Cosma.¹⁸ În numărul 2 al revistei din același an, 1971, Mircea Popescu – înlocuitorul lui Oprescu la conducerea institutului – semna un elogios necrolog, intitulat *La moartea lui M. H. Maxy*¹⁹.

⁹ S. Bortnovski, *Duiliu Marcu*, în SCIA – Artă Plastică, tom 13, nr. 1/1966, p. 155.

¹⁰ Acad. Prof. G. Oprescu, *Douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Frederic Storck*, în SCIA – Artă Plastică, tom 15, nr. 2/1968, p. 135–136.

¹¹ Theodor Enescu, *Erwin Panofsky*, în SCIA Artă Plastică, tom 15, nr. 2/1968, p. 263.

¹² *George Oprescu*, în SCIA Artă Plastică, tom 16, nr. 2/1969, p. 161–162.

¹³ *Omagiu lui George Oprescu*, în SCIA Artă Plastică, tom 17, nr. 1/1970, p. 3–9.

¹⁴ Pagini de antologie, în SCIA Artă Plastică, tom 17, nr. 1/1970, p. 11–31.

¹⁵ Bibliografie, în SCIA Artă Plastică, tom 17, nr. 1/1970, p. 33–41.

¹⁶ AP [Amelia Pavel], *Petru Comarnescu*, în SCIA Artă Plastică, tom 18, nr. 1/1971, p. 189.

¹⁷ AP [Amelia Pavel], *Ary Murnu*, în SCIA Artă Plastică, tom 18, nr. 1/1971, p. 190.

¹⁸ Gh. Cosma, *Marius Bunescu*, în SCIA Artă Plastică, tom 18, nr. 1/1971, p. 190.

¹⁹ Mircea Popescu, *La moartea lui M. H. Maxy*, în SCIA Artă Plastică, tom 18, nr. 2/1971, p. 339–340.

Din 1964, publicația se împărțise în două, în conformitate cu diversitatea secțiunilor de cercetare ale institutului: seria Artă Plastică și seria Teatru, Muzică, Cinematografie. Dar, până în 1971, nu apăruse nici un necrolog în revista dedicată artelor spectacolului și muzicii. Doar în acel an sunt publicate primele texte de acest fel: *La încetarea din viață a lui Ionel Perlea* de Constantin Stih-Boos²⁰ și *Mihail Jora (1891–1971)* de Zeno Vancea.²¹ Atât acad. Jora (Fig. 7) cât și Vancea făcuseră parte din Comitetul de redacție al revistei chiar din anul fondării, cel dintâi fiind, scurt timp, în 1970–1971, până la moarte, chiar redactorul responsabil al celei dedicată artelor muzicale și ale spectacolului. De aceea, confratele i-a consacrat un text mai substanțial decât era obiceiul pentru alți repauzați. Într-un număr din anul următor a fost tipărit un material, datorat condeiului lui Radu Popescu, ce deja văzuse lumina tiparului în revista *Luceafărul* nr. 49/1972, dar dispariția unei figuri impunătoare ca aceea a lui Victor Eftimiu, dramaturg, fost director al Teatrului Național și un important promotor al scenei românești, nu se cădea a nu fi amintită în paginile revistei de specialitate a Institutului de Istoria Artei²².

În SCIA – AP din 1972, Anca Costa-Foru, păstrând o caldă afecțiune fondatorului institutului, a dedicat un articol comemorativ lui G. Oprescu, care ar fi împlinit 90 de ani în acel an.²³ Abia în 1974 va dispărea un „bucet” de istorici, critici de artă și colecționari/muzeografi căroră le-au fost consacrate prezentări mai lungi sau mai scurte: Răzvan Theodorescu l-a omagiat pe Louis Hautecoeur (1884–1973)²⁴, Andrei Pleșu pe Nicolae Argintescu-Amza (1904–1973)²⁵ (Fig. 8) iar Mihai Gramatopol pe marele connaisseur în iconologie Adrian Corbu (1901–1973).²⁶ (Fig. 9) Amândurora le era inserat un portret fotografic, lucru care era o noutate pentru revistă și pentru acest tip de material, de obicei neilustrat.

Un artist fotograf de mare prestigiu, Nicolae Ionescu (1903–1974) – cu o operă prodigioasă și inițiativa salutară de a organiza un muzeu al fotografiei prin care să promoveze frumuseților țării (ce nu a putu fi vreodată materializat)²⁷ – angajat o lungă perioadă de timp ca fotograf al institutului, a fost elogiat, la dispariție, într-o notă succintă dar elocventă, de Remus Niculescu, unul dintre puținii cercetători care aprecia fotografia și-i recunoștea valoarea de document, de importanță covârșitoare pentru cercetarea istoriei artei, și de artă pură²⁸.

Periodicul rezervat artelor vizuale, consacră, în 1976, un substanțial material lui Ion Cantacuzino (1908–1975)²⁹ (Fig. 10), fondatorul secției de studii cinematografice la Institutul de Istoria Artei care se mutase la cele veșnice în anul anterior. Articolul, intitulat *Recitind scrierile lui Ion Cantacuzino* și semnat de mai tinerii cercetători și emuli ai săi – Manuela Gheorghiu, George Littera, Florian Potra, Bujor T. Rîpeanu și Oltea Vasilescu – nu era neapărat un necrolog cât un elogiu adus primului cercetător în domeniu, care stabilise traiectele pe care trebuiau să se dezvolte studiile de specialitate.

Anul 1977 – anul devastatorului cutremur! – a fost îndoliat de pierderea unei importante personalități din domeniul cercetărilor de artă medievală, ale costumului de curte și autor al primului manual de *Muzeografie generală*, Corina Nicolescu (1922–1977) căreia, Paul Petrescu, un reputat etnograf și etnolog, șeful secției de artă populară al institutului, îi dedică un articol în care include și bibliografia defunctei³⁰. Acest text reprezintă un punct de cotitură în felul de redactare a necrologurilor, pentru că de acum încolo, majoritatea autorilor își vor completa materialele cu bibliografia răposatului, astfel oferind o viziune integratoare asupra vieții și operei acestuia.

²⁰ Constantin Stih-Boos, *La încetarea din viață a lui Ionel Perlea*, în *SCIA TMC*, tom 18, nr. 1/1971, p. 111–112.

²¹ Zeno Vancea, *Mihail Jora (1891–1971)*, în *SCIA TCM*, tom 18, nr. 1/1971, p. 131–135.

²² Radu Popescu, *Victor Eftimiu (1889–1972). Miracolul ființei care a fost*, în *SCIA TMC*, tom 19, nr. 2/1972, p. 219–220.

²³ Anca Costa-Foru, *Comemorarea unei aniversări*, în *SCIA – AP*, tom 19, nr. 2/1972, p. 311–313.

²⁴ Răzvan Theodorescu, *Louis Hautecoeur (1884–1973)*, în *SCIA – AP*, tom 21, nr. 1/1974, p. 131.

²⁵ A.P. [Andrei Pleșu], *Nicolae Argintescu-Amza (1904–1973)*, în *SCIA – AP*, tom 21, nr. 1/1974, p. 132.

²⁶ Mihai Gramatopol, *Adrian Corbu 1901–1973*, în *SCIA – AP*, tom 21, nr. 1/1974, p. 132–133.

²⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Photography in Romania in the First Half of the 20th Century*, în *PhotoResearcher* No. 14/2010, p. 23–24; Emanuel Bădescu (editor), *Nicolae Ionescu: Bucureștiul de altădată/ Bucharest of yore/ Bucarest d'autrefois*, București, 2002.

²⁸ Remus Niculescu, *Nicolae Ionescu 1903–1974*, în *SCIA – AP*, tom 22/1975, p. 209.

²⁹ Manuela Gheorghiu, George Littera, Florian Potra, B. T. Rîpeanu, Oltea Vasilescu, *Recitind scrierile lui Ion Cantacuzino*, în *SCIA – TMC*, tom 23/1976, p. 149–155.

³⁰ Paul Petrescu, *Corina Nicolescu*, în *SCIA – AP*, tom 24/1977, p. 251–252.



Fig. 5. Acad. G. Oprescu, Biblioteca Academiei Române



Fig. 6. Petru Comarnescu.

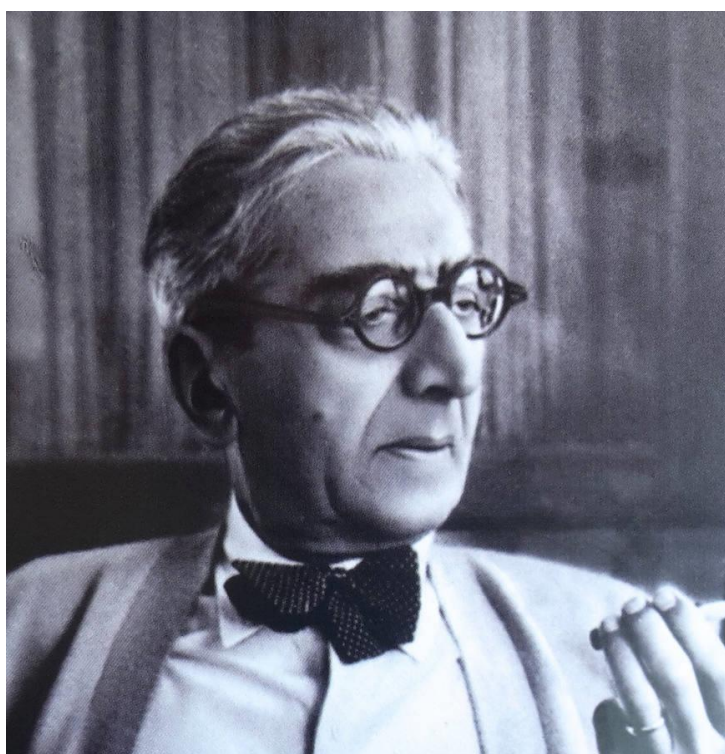


Fig. 7. Mihail Jora, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 8. Nicolae Argintescu-Amza.



Fig. 9. Adrian Corbu, BAR.



Fig. 10. Ion Cantacuzino, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Așa a procedat Vasile Drăguț, plasând bibliografia Anei-Maria Musicescu (1912–1980), reputată medievistă, ca ample note de subsol³¹. (Fig. 11)

Viorica Dene, muzeografă cu bogată activitate la Muzeul de Artă al R.S. România, șefa secției de artă decorativă, a contribuit cu două necrologuri pentru doi istorici de artă străini, belgianul Émile Langui (1903–1980)³² – cunoscut pentru solidele sale studii asupra operei lui Van Gogh, Constant Permeke și Paul Delvaux – și Jacques Lassaigue (1910–1982)³³, un competent și pasionat monografist al lui Ștefan Luchian.

Moartea etnografului Cornel Irimie (1919–1983), fost director al Muzelului Brukenthal și unul dintre importanții autori de studii privind costumele populare românești și civilizația rurală, a fost semnalată de colegul Paul Petrescu într-un articol de o singură pagină³⁴.

Poate cea mai grea pierdere pentru Institutul de Istoria Artei a fost aceea a lui Ion Frunzetti (1918–1985) (Fig. 12), fost asistent și apropiat colaborator al lui Oprescu, apoi director pentru un foarte scurt interval (1974–1975). Necrologul său a fost scris, cu empatie colegială, de Dan Grigorescu. În el îi erau menționate calitățile și contribuțiile în varii domenii nu numai ca istoric și teoretician al artei ci și ca poet și traducător, ca pedant poliglot și neobosit publicist în presa cotidiană și săptămânară dar mai puțin în volum, ca profesor al multor generații de tineri studioși cărora le-a relevat limbajul specific al criticii de artă și pe care i-a încurajat: „Era prin excelență, un spirit umanist în înțelesul cel mai exact al cuvântului. Orizontul lui cuprindea, cu egală strălucire, istoria filozofiei, a literaturii, a artelor. (...) Acest neegalat mînuitor al cuvântului spiritual, al calamburului spontan, cel care scria cu o extraordinară ușurință, a publicat, totuși puțin, în comparație cu imensul volum al scrierilor elaborate de el. (...) A fost profesor adevărat și mulți dintre cei mai străluciți reprezentanți ai generațiilor tinere de cercetători și de esești se declară explicit sau implicit – prin însăși structura și orientarea scrierilor lor – elevi ai lui Ion Frunzetti. (...) Omagiind amintirea lui Ion Frunzetti omagiem luciditatea exemplară, vasta cuprindere umanistă, dragostea față de marea cultură a lumii, încrederea în personalitatea distinctă a spiritului românesc, verva polemică inteligentă și caldă omenie a intelectualului a cărui operă și existență au însemnat un patetic elogiu al vieții”³⁵.

Niște rânduri pline de calde sentimente, rod al unei lungi prietenii și colaborări, încărcate de nostalgia pentru anii de cercetări pe teren, în mediul rural, a scris Paul Petrescu la dispariția lui Tancred Bănățeanu (1922–1987), reputat etnograf, mulți ani director al Muzeului de Artă Populară (1955–1977)³⁶. (Fig. 13)

În 1986, pierise în urma unui accident, istoricul de teatru Mihai Florea (1929–1986), unul dintre cercetătorii cu bogată activitate la institut care, în timpul liber era realizator și prezentator al emisiunilor radiofonice duminicale „Cine știe câștigă”. Manuela Cernat a redactat un text patetic, încărcat de mister – mai ales în enunțarea cauzelor morții – ca în filmul „Zona crepusculară”³⁷, lăsând a se înțelege, pentru specialiști, că face referire la pelicula de groază din 1921 al suedezului Victor Sjöström, „Căruța fantomă”. Articolul, din care spicuim câteva fragmente, a apărut în revista anului următor: „(...) Ritmul existenței sale îl presa. L-a presat și în acel ceas funest, la căderea nopții, la poalele munților, cânt pentru el cadranul timpului încremenea. Ivită din cețurile celei de-a patra dimensiuni a lumii, o căruță fantomă îi împlinea crudul destin. Crud destin, cum nu se poate mai crud pentru un om atât de blând și de tonic”³⁸.

Tomul 35 din 1988 a „abundat” în necrologuri fiindcă anul anterior răposaseră trei medieviști de renume: Vasile Drăguț (1928–1987), Emil Lăzărescu (1912–1987) și Maria Goleșcu (1897–1987). Lui Drăguț (Fig. 14), Tereza Sinigalia îi dedica un adevărat studiu de aproape 4 pagini – nemaîntâlnit de la cele pentru fondatorul institutului, G. Oprescu, și de la acelea semnate de acesta pentru niște maeștri ai penelului. Ce-i drept, în momentul trecerii în neființă, Drăguț era *spiritus rector* al mișcării artistice

³¹ Vasile Drăguț, *Ana-Maria Musicescu*, în *SCIA – AP*, tom 27/1980, p. 191–192.

³² Viorica Dene, *In memoriam Émile Langui*, în *SCIA – AP*, tom 28/1980, p. 191.

³³ Idem, *Jacques Lassaigue*, în *SCIA – AP*, tom 30/1983, p. 98–100.

³⁴ Paul Petrescu, *Cornel Irimie*, în *SCIA – AP*, tom 31/1984, p. 106–107.

³⁵ Dan Grigorescu, *Ion Frunzetti*, în *SCIA – AP*, tom 33/1986, p. 85–86.

³⁶ Paul Petrescu, *Tancred Bănățeanu*, în *SCIA – AP*, tom 34/1987, p. 99–100.

³⁷ „Twilight Zone. The Movie”, 1982, regia Steven Spielberg, John Landis, Joe Dante, George Miller.

³⁸ Manuela Cernat, *In memoriam Mihai Florea*, în *SCIA – TMC*, tom 34/1987, p. 100.

naționale cumulând mai multe funcții importante: profesor universitar la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, fost rector al acestuia, director al Institutului de Istoria Artei, director al organelor de presă ale institutului, *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* și al periodicului lunar la Uniunii Artiștilor Plastici, *Arta*. Acest personaj ubicuu și omnipotent în lumea artelor era descris de autoare în termeni eroici, dovedindu-și admirația fără limite pentru proteica sa forță de muncă, de asimilare și de cunoaștere: „Pentru învățământul istoriei de artă de la noi, profesorul Vasile Drăguț reprezintă o piatră de hotar. El a înțeles primul că a forma medievști de concepție modernă este nu doar o necesitate a cercetării artei românești, dar și o datorie. Pentru promoții întregi de studenți – ce alcătuiesc deja o generație – el a demonstrat că istoria de artă medievală nu este în primul rând erudiție, ci în principal ea se bazează pe contactul nemijlocit, îndelungat cu monumentul, pe dialogul mereu reluat cu acesta, fie el construcție, pictură, sculptură sau broderie. Nimic nu îi spunea mai puțin decât informația seacă, neverificată pe ființa vie a monumentului. (...) Cursurile sale – adevărate demonstrații pe monumente, prezentate cu luxul miilor de diapozitive proprii – deveneau astfel un model de cercetare. (...) Lecția și exemplul de la catedră al profesorului Drăguț continuau și după ce studentul își începuse propriul său drum, drum pe care, adesea, tot profesorul îi era alături, fiind pentru mulți un sprijin, un sfătuitor, un atent partener de discuție, cel care îl putea ajuta să se afirme prin scris sau prin cuvântul liber rostit, cel care știa să se bucure de fiecare descoperire ori de fiecare succes al foștilor săi studenți. (...) Și mai era ceva, ceva ce nu are nici o legătură cu didacticismul obișnuit: lecția vie a exemplului afirmării prin *Faptă*. Pentru Vasile Drăguț, a fi om însemna în primul rând a făptui, iar căile împlinirii acestui deziderat erau multiple. Una dintre ele, poate cea mai importantă în definirea personalității sale, era *lupta*: lupta angajată, pentru care fusese dăruit cu energie, voință, perseverență, curaj; lupta pentru un gând, pentru o idee mare și generoasă, pentru a apăra sau a salva un monument, pentru a ajuta un om valoros sau pur și simplu unul aflat în lipsă sau în suferință fizică ori morală, luptă pentru bine, frumos, întru cinste și demnitate”³⁹.

Răzvan Theodorescu și-a elogiat magistrul, pe Emil Lăzărescu, într-un text mișcător de adorație și durere: „Nu se va putea spune niciodată îndeajuns ce și cât a însemnat Emil Lăzărescu la începuturile fiecăruia dintre noi pentru că adesea, foarte adesea, îndărătul unor pagini scrise de discipolii săi mai tineri s-au găsit lungi, pasionante și de neuitat dialoguri cu el, gânduri și sugestii scriptoare ale celui care, printr-un unanim consens, era pentru toți «profesorul» Lăzărescu, instanță ultimă, de foarte multe ori, în judecata unui manuscris de comunicare, de articol, de carte... Imensa-i erudiție, inteligența sa vie și generozitatea sa absolut ieșită din comun nu au fost egale decât de o modestie cu totul și cu totul de excepție, de mulți neînțeleasă în expresiile ei cotidiene. (...) Și mai datorăm, mulți dintre noi, lui Emil Lăzărescu, șansa unei lecții de verticalitate morală ce ne-a dat-o prin tăcerile sale pline de înțeles, ca și norocul unei prietenii pe care o dăruia total. Se cuvine spus acum la despărțirea din urmă, că Emil Lăzărescu a fost o personalitate rară, dintre cei care dau sens adânc cuvântului de om și numelui de savant”⁴⁰. Deși nu depășește o pagină, textul este foarte dens și grăitor, un omagiu sincer, încărcat de recunoștință pentru tot ce a deprins învățacelul de la magistrul său.

Necrologul pentru Maria Goleșcu era semnat de Andrei Pippidi care, într-o jumătate de pagină, își manifesta, în termeni poetici, admirația pentru această venerabilă cercetătoare cu ascendență ilustră în familia boierilor Golești și pentru opera ei sintetizată în câteva rânduri: „A spune aici în două cuvinte cine a fost și ce loc i se cuvine în istoriografia artei noastre nu este numai o datorie: este a defini încă odată o atitudine a spiritului românesc așa cum trebuie el să fie. Pe cea care s-a dus după «prea puternicul Samson», o așteaptă inorogul, despre care scria că «întruchipează puritatea, forța, mândria și bunătatea»”⁴¹.

Aceste texte de la finalul deceniului al nouălea al secolului XX aduc un suflu nou în acest gen de scrieri funebre, un stil rafinat din care nu sunt excluse sentimentele personale de afecțiune și grațitudine pentru cel plecat, care în anterioarele era inexistent, redactarea fiind rece, impersonală, ca pentru a fi îndeplinită o sarcină de serviciu... Era un semn al schimbărilor ce aveau să se producă după cotitura socială și politică de după evenimentele din decembrie 1989.

³⁹ Tereza Sinigalia, *Vasile Drăguț 1928–1987*, în *SCIA – AP*, tom 35/1988, p. 95–96.

⁴⁰ Răzvan Theodorescu, *Emil Lăzărescu 1912–1987*, în *SCIA – AP*, tom 35/1988, p. 97.

⁴¹ Andrei Pippidi, *Maria Goleșcu 1897–1987*, în *SCIA – AP*, tom 35/1988, p. 99.

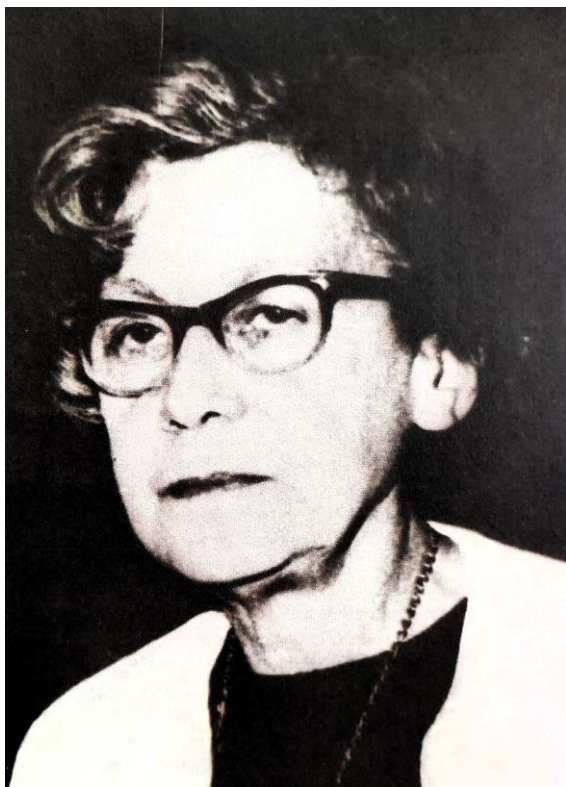


Fig. 11. Ana-Maria Musicescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 12. Ion Frunzetti, foto W. Millo, 1958, colecția Florica Cruceru.



Fig. 13. Tancred Bănățeanu, Muzeul Țăranului Român..



Fig. 14. Vasile Drăguț, colecția Ruxandra Mihăilă.

Primul număr din 1990 al SCIA a fost îndoliat de plecarea neașteptată, intempestivă și nemeritată, a lui Mihai Ispir (1950–1990) (Fig. 15), un cercetător de mare valoare aflat în plină forță creatoare, cu un larg orizont de preocupări și proiecte de mare anvergură ce nu le-a mai putut finaliza. Deși încă tânăr, calitățile sale de om organizat, posesor al unui vast bagaj de cunoștințe, îl aduseseră, în 1988, în poziția invidiabilă de secretar științific al periodicului, funcție ce o ocupaseră înaintea sa prestigioși cercetători precum Paul Petrescu, Vasile Drăguț, Răzvan Theodorescu, Ioana Vlasiu și Marius Tătaru. Aceasta echivala cu o recunoaștere a meritelor sale deosebite. În textul său, Ioana Vlasiu puncta ampla deschidere spre lumea artelor vizuale a proaspătului dispărut: „De la arhitectură medievală și până la cele mai recente tendințe ale artei contemporane, Mihai Ispir făcea dovada aceleiași competențe, aceleiași informații cuprinzătoare care nu era exhibată pentru a epata, ci nutrea, în mod firesc, dându-le substanță și autoritate, interpretările fenomenului artistic. Oricare din scrierile lui poate da seamă de ceea ce înseamnă cultura asimilată și așezată ca temei indispensabil propriei discipline.(...) Cu cărțile lui Mihai Ispir ne vom întâlni ori de câte ori interesele noastre profesionale ne vor purta spre problemele, nu puține, ce și-au găsit aici sensuri și deschideri imprevizibile. Dar ne vor lipsi pentru totdeauna discreția și umorul lui, spiritul său de toleranță care nu era semnul unei slăbiciuni, ci reflexul unei corectitudini exemplare în a judeca munca celorlalți, fermitatea lui – atunci când împrejurările o cereau”⁴². După patru ani, un alt încă tânăr și promițător angajat al institutului s-a stins fără a-și putea duce la desăvârșire opera, Andrei Pintilie (1950–1994), a cărui biografie și carieră a fost schițată de devotatul său prieten Gheorghe Vida, atașând și două pagini de bibliografie a răposatului⁴³.

În anii următori, până la încetarea apariției revistei în 1997, au fost publicate necrologuri ale unor personalități ce avuseseră un contact tangențial cu institutul sau cu periodicul, precum arh. Constantin Joja (1908–1991), prezentat tot de un arhitect, Nicolae Goga, al cărui material a fost însoțit de mai multe ilustrații cu proiecte de restaurare, lucrări finite și manuscrise⁴⁴. Restauratorului de pictură bisericească Dan Căceu (1944–1994) i-a dedicat Ecaterina Cincheza-Buculei un articol cu 3 reproduceri ale unora dintre lucrările acestuia⁴⁵.

Texte ceva mai scurte despre câțiva reprezentanți de seamă ai baghetei sau ai teoriei muzicale și cinematografice au apărut în ultimele numere ale periodicului rezervat artelor muzicale sau ale spectacolului: Ștefan Niculescu a semnat *In memoriam Wilhelm Georg Berger 1929–1993*⁴⁶. La dispariția muzicologului Alfred Hoffman (1922–1995) (Fig. 16), lungă vreme angajat al institutului (din 1960) și membru în comitetul de redacție al revistei de specialitate, a scris colegul Gheorghe Firca un material în care i-a elogiat capacitatea analitică: „În conștiința colegilor de breaslă și al cititorilor săi, Alfred Hoffman era, poate, în primul rând criticul muzical și critic prin excelență. O judecată a sa în tărâmul interpretării și, în special, al acelei pianiste, insufla un sentiment al certitudinii, de respect și uneori de teamă (și nu numai pentru un debutant)”⁴⁷. În sfârșit, în cel din urmă număr, din 1997, a fost inserat un necrolog, cu bibliografia aferentă, pentru criticul de film Florian Potra (1925–1997) ieșit de sub condeiel Olteei Vasilescu, terminat cu aceste cuvinte pline de justete și de legitimă tristețe: „Fără el, firava comunitate a filmologilor români rămâne foarte săracă”⁴⁸.

Din 1997, SCIA cu ambele sale variante, Artă plastică și Teatru, muzică, cinematografie, a fost constrânsă, din considerente de reduceri bugetare, să își întrerupă apariția. Abia după 14 ani, în 2011, a fost reluată editarea seriei de artă. În acest lung interval, au dispărut câțiva mari istorici de artă care, neexistând organul de presă al institutului, nu au putut fi omagiați, după cuviință. Au fost scăpări nemeritate, impardonabile, dar explicabile, la moartea unora dintre cei mai importanți și devotați cercetători ai institutului: Theodor Enescu (1926–1998) și Mihai Gramatopol (1937–1998) (Fig. 17), dispăruți în 1998, când publicarea revistei fusese întreruptă cu un an înainte, Amelia Pavel (1915–2003) (Fig. 18) și Mircea Popescu (1920–2004) (Fig. 19) dispăruți la interval de un an unul de celălalt, Remus Niculescu (1927–2005) și Radu Ionescu (1930–2005) (Fig. 20), morți în 2005, Barbu Brezianu (1909–2008) și Dan Grigorescu (1931–2008) stinși în 2008, când periodicul era încă în adormire, Radu Bogdan (1920–2011) (Fig. 21), plecat

⁴² Ioana Vlasiu, *Mihai Ispir 1950–1990*, în *SCIA – AP*, tom 37/1990, p. 115–116.

⁴³ Gheorghe Vida, *Andrei Pintilie (1950–1994)*, în *SCIA – AP*, tom 42/1995, p. 83–86.

⁴⁴ Nicolae Goga, *O viață consacrată patrimoniului arhitectural autentic românesc: arhitectul Constantin Joja (1908–1991)*, în *SCIA – AP*, tom 39/1992, p. 153–158.

⁴⁵ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Dan Căceu (1944–1994)*, în *SCIA – AP*, tom 41/1994, p. 109–112.

⁴⁶ Ștefan Niculescu, *Wilhelm Georg Berger 1929–1993*, în *SCIA – TMC*, tom 40/1993, p. 71–72.

⁴⁷ Gheorghe Firca, *In Memoriam Alfred Hoffman*, în *SCIA – TMC*, tom 42/1995, p. 113.

⁴⁸ Oltea Vasilescu, *In Memoriam Florian Potra (1925–1997)*, în *SCIA – TMC*, tom 44/1997, p. 105–106.

dintre cei vii în 12 august 2011, când primul număr al noii serii a revistei fusese demult trimis la tipar și nu mai putea fi adăugat nimica în paginile sale. Mai toți cei menționați au fost, însă, însoțiți pe ultimul drum publicistic de rândurile ce le-au fost dedicate de colegi în paginile revistei în limbi străine, care nu-și întrerupsese apariția în 1997: Ioana Vlasiu a omagiat, pe 4 pagini, personalitatea lui Theodor Enescu (Fig. 22), adăugând și o utilă bibliografie⁴⁹ și tot aceeași autoare a consemnat plecarea spre Veșnicie a matusalemicului Barbu Brezianu⁵⁰. (Fig. 23) Gheorghe Vida a semnat un text despre Dan Grigorescu⁵¹ (Fig. 24) iar Constanța Costea un altul despre



Fig. 15. Mihai Ispir, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 16. Alfred Hoffman, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 17. Mihai Gramatopol, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

⁴⁹ Ioana Vlasiu, *Theodor Enescu (1926-1998)*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, tomes XXXVI–XXXVII/1999–2000, p. 175–179.

⁵⁰ Idem, *In memoriam. Barbu Brezianu (1909–2008)*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, tome XLV/2008, p. 161–162.

⁵¹ Gheorghe Vida, *Dan Grigorescu (1931–2008)*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, tome XLV/2008, p. 166–167.



Fig. 18. Amelia Pavel, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 19. Mircea Popescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 20. Radu Ionescu, colecție particulară.



Fig. 21. Radu Bogdan, Geneva, 1972, colecția Mădălina Mirea.

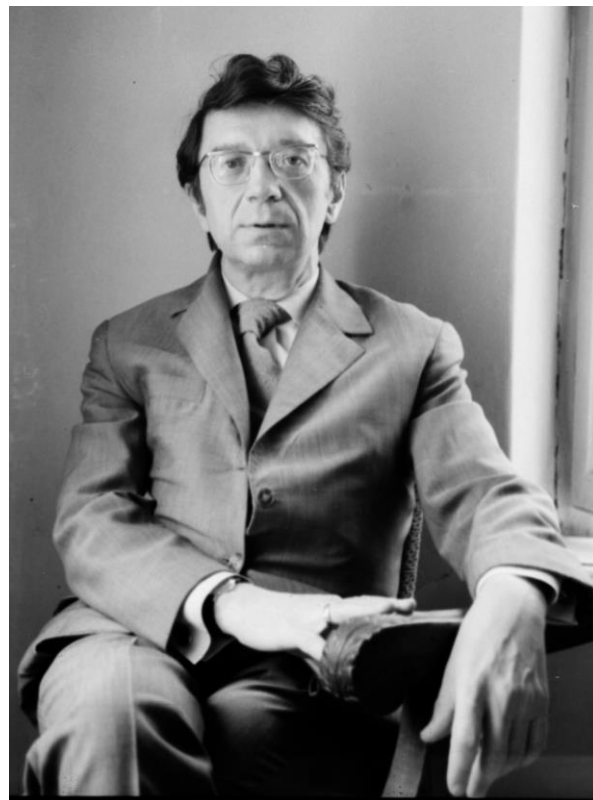


Fig. 22. Theodor Enescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 23. Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 24. Dan Grigorescu.



Fig. 25. Suzana Heitel, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

medievista Suzana Mór  Heitel (1947–2008)⁵². (Fig. 25) Doar lui Niculescu i-a fost consacrat un număr special, în afara seriei, din *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, în 2006, prin eforturile și coordonarea familiei, astfel elogiindu-se unul dintre cei mai dedicați și străluciți reprezentanți ai cercetării de specialitate din țara noastră, care ocupase și fotoliul de director al institutului în ultimii ani ai vieții⁵³. (Fig. 26)

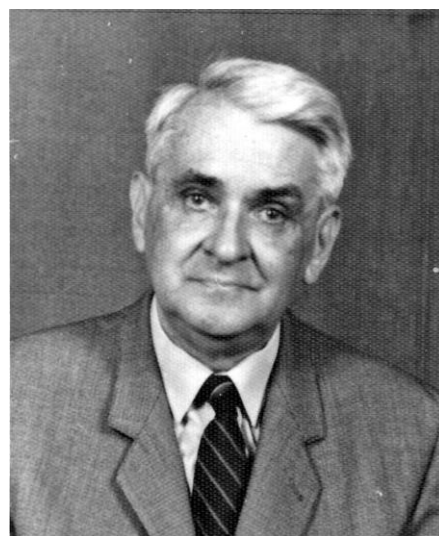


Fig. 26. Remus Niculescu, colecția familiei.

SCIA TMC și-a reluat apariția după exact 10 ani de la întrerupere. În numărul 1 (45) din 2007, muzicologul Gheorghe Firca consemna, în două pagini, dispariția unei vechi colege, Lucia-Monica Alexandrescu (1938–2007) care petrecuse mai mult de jumătate de viață în institut, mai întâi ca documentarist (1964–1969), apoi cercetător (1969–1999), secretar de redacție al revistei (1974–1989) și apoi redactor șef al ei (1990–1997)⁵⁴.

În chiar primul număr al Seriei Artă plastică, după lunga întrerupere a revistei, au apărut două texte pentru doi dispăruți: Petre Oprea (1928–2011) (Fig. 27), un foarte sânguincios cercetător/documentarist care nu fusese vreodată angajatul institutului dar care adesea își publicase studiile în paginile acestei publicații⁵⁵ și Karin Schuller-Procopovici (1954–2011), fostă colegă de studii a multora dintre noi, devenită muzeografă la

⁵² Constanța Costea, *Suzana Mór  Hietel (1947–2008)*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, tome XLV/2008, p. 162–166.

⁵³ *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, tome XLIII/2006, Supplément.

⁵⁴ Gheorghe Firca, *In Memoriam: Lucia-Monica Alexandrescu (1938–2007)*, în *SCIA – TMC*, Serie nouă, tom 1 (45)/ 2007, p. 135–136.

⁵⁵ Ioana Vlasiu, *Petre Oprea (1928–2011)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 1 (45)/2011, p. 307–308.

Agfa Foto-Historama din Köln unde a promovat, cu entuziasm și competență, istoria fotografiei românești⁵⁶. La moartea reputatului medievist Sorin Ullea (1925–2012) (Fig. 28), într-un text colectiv semnat de membrii sectorului de specialitate al institutului, i-a fost făcută o amplă prezentare a carierei, cu bibliografia în anexă și un portret fotografic, oferindu-se astfel o vedere de ansamblu a unei exemplare cariere⁵⁷. Pierderea marelui critic de artă Dan Hăulică (1932–2014) (Fig. 29) a fost deplânsă în două materiale, fiind inserate și ilustrații cu chipul și cu un manuscris al său⁵⁸. Prețuita medievistă Ioana Cristache-Panait (1932–2014) (Fig. 30) a fost evocată, cu multă afecțiune, la petrecerea sa din viață, de Tereza Sinigalia⁵⁹.



Fig. 27. Petre Oprea la Balul de la Palatul Republicii (fostul Palat Regal), 1959, colecție particulară.



Fig. 28. Sorin Ullea, colecție particulară.

⁵⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Karin Schuller-Procopovici (1954–2011)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 1 (45)/2011, p. 303–308.

⁵⁷ Sectorul de artă medievală al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” a Academiei Române, *O personalitate surprinzătoare: Sorin Ullea (3 mai 1925 – 11 martie 2012)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 2 (46)/2012, p. 247–254.

⁵⁸ Valeriu Râpeanu, *Dan Hăulică: o eminentă personalitate a culturii române contemporane*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 4 (48)/2014, p. 289–290; Adrian-Silvan Ionescu, *Dan Hăulică (7 februarie 1923 – 17 august 2014)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 4 (48)/2014, p. 291–293.

⁵⁹ Tereza Sinigalia, *O viață dăruită: Ioana Cristache-Panait (1932–2014)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 4 (48)/2014, p. 287–288.

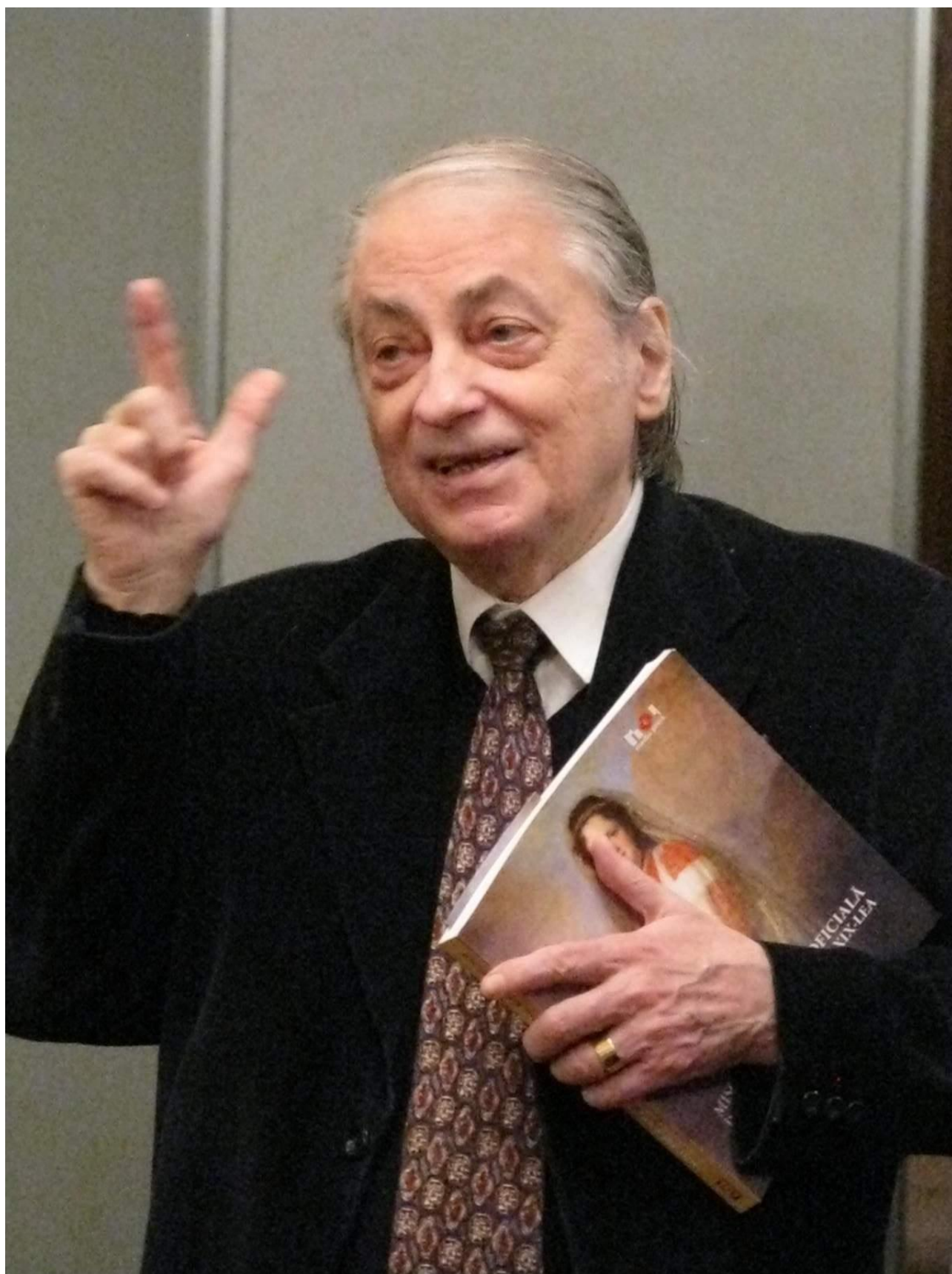


Fig. 29. Dan Hăulică, 2009, foto Aurelian Stroe.



Fig. 30. Ioana Cristache-Panait, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

În noua serie a revistei, aceste texte îndoliate au căpătat o mai mare extindere – depășind, de multe ori, două sau chiar trei pagini – precum și o înnobilitare cu fotografii ale defuncților sau cu imagini reprezentative pentru activitatea lor. Și nu s-au limitat doar la angajații institutului ci au fost elogiate și personalități din afară. Așa a fost cazul marelui om de teatru, colecționar și estetic Dan Nasta (1919–2015)⁶⁰ (Fig. 31) sau al istoricului bulgar de film, fost director al Institutului pentru Studiul Artelor din Sofia, Aleksandăr Ianakiev (1955–2015)⁶¹ cu care fusese semnat un protocol de parteneriat între institutele noastre, în 2013, pentru a întreprinde cercetări comune în următorii trei ani. Datorită personalității sale complexe și a multiplelor preocupări, lui Dan Nasta i-a fost rezervat un text substanțial, semnat de Isabella Drăghici, și în revista pentru artele spectacolului⁶².

O grea și neașteptată lovitură pentru cercetători a fost dispariția unei tinere și promițătoare cercetătoare, Ruxanda Beldiman (1973–2017) (Fig. 32), a cărei personalitate optimistă, stenică, voluntară, inspirată și inspiratoare, precum și operă ce abia începuse să fructifice, au fost succint creionate de colega sa, Corina Teacă⁶³.

Figura luminoasă a profesorului Dinu C. Giurescu (1927–2018)– „Profesorul” (Fig. 33), magistrul multor generații din care făceau parte și câțiva dintre noi – a fost pe larg evocată în două materiale, abundent ilustrate, așa cum se cuvenea pentru un mentor, un sfătuitor înțelept, un lector avizat care făceau observații pertinente la toate materialele parcurse, care fusese, timp de 8 ani, președinte de onoare al Comitetului consultativ al SCIA⁶⁴. În același tom 8 din 2018 și-a găsti locul și evocarea unei promotoare pe undele radio a artelor vizuale naționale și universale, care timp de aproape un pătrar de veac a fost realizatoarea emisiunii „Arte Frumose”, a fost „vocea” plasticii de valoare perenă: Lelia Pop (1929–2018).⁶⁵ Literatul devenit, prin forța lucrurilor, medievist - și încă unul cu realizări remarcabile în studiul vechii arte românești care, față de

⁶⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Dan Nasta (6 ianuarie 1919 – 15 septembrie 2015)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 5 (49)/2015, p. 271–275.

⁶¹ Marian Țuțui, *Omagiu unui istoric de film bulgar: Aleksandăr Ianakiev*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 5 (49)/2015, p. 279; Adrian-Silvan Ionescu, *Aleksandăr Ianakiev (1955–2015)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 5 (49)/2015, p. 277.

⁶² Isabella Drăghici, *Dan Nasta (6 ianuarie 1919 – 15 septembrie 2015)*, în *SCIA – TMC*, Serie nouă, tomurile 7–8–9 (51–52–53)/2013–2014–2015, p. 289–293.

⁶³ Corina Teacă, *Ruxanda Beldiman (1973–2017)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 7 (51)/2017, p. 29–30.

⁶⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Dinu C. Giurescu – Profesorul*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 8 (52)/2018, p. 253–259; Dana Jenei, *Dinu C. Giurescu (București, 15 februarie 1927 – București, 24 aprilie 2018)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 8 (52)/2018, p. 261–262.

⁶⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Lelia Pop (14 iunie 1929 – 27 iunie 2018)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 8 (52)/2018, p. 263–264.



Fig. 31. Dan Nasta, 25 ianuarie 2009, foto A.-S. Ionescu.



Fig. 32. Ruxanda Beldiman, 2012, foto Aurelian Stroe.



Fig. 33. Dinu C. Giurescu, colecția familiei.

alți confrăți, știa să o contextualizeze, cu eleganță și justete, în concertul european – Pavel Chihaia (1922–2019) (Fig. 34), stins la München, departe de țara care i-a oferit atât de multe și generoase subiecte ce le-a abordat cu pasiune și acribie științifică – i-a oferit lui Constantin Ciobanu, un amplu câmp de investigare a biografiei și a operei⁶⁶. Cu admirabila forță de analiză ce-l caracterizează, Ciobanu a enunțat traiectele pe care s-au constituit scrierilor lui Chihaia emițând pertinente judecăți de valoare, prin pătrunderea, în profunzime, în opera acestuia, subliniind însemnătatea pendulării între Răsărit și Apus care explică atât de bine originalitatea sintezei stilistice românești. Autorul conchide: „(...) Vom menționa doar faptul că Pavel Chihaia a încercat și – în mare parte a reușit – să identifice și să introducă în circuitul științific câteva trăsături importante ale civilizației medievale și premoderne din spațiul românesc. Extrem de rodnică și de bogată în consecințe s-a dovedit a fi teza lui de bază, conform căreia Țara Românească – situată în zona de influență a Occidentului cât și a Bizanțului, ulterior a Imperiului Otoman, – de-a lungul intervalului de timp cuprins între secolele al XIV-lea și al XVII-lea a avut cel puțin două așa-numite *pre-renașteri* – momente de remodelare semnificativă a mentalităților, de receptare a noilor modele culturale occidentale și de retopire a lor într-o sinteză artistică originală: cea dintâi în primul sfert al secolului al XVI-lea (epoca lui Neagoe Basarab) și cea de-a doua în mijlocul secolului al XVIII-lea (epoca lui Matei Basarab)”.

Când strălucitoarea flacără a vieții teatrologului Ion Cazaban (1935–2018) (Fig. 35) s-a stins - ca în neuitatul film regizat de Fritz Lang, „Moartea obosită” (Der müde Tod, 1921) – Daniela Gheorghe a semnat un articol îmbibat de admirație și de regrete⁶⁷. Anul următor s-a stins o altă figură ilustră a studiilor de muzicologie bizantină și postbizantină, Daniel Suceava (1950–2019) (Fig. 36) iar trista despărțire de el a fost imortalizată, în termeni măgulitori, de prof. univ. Nicolae Gheorghiuță, prorectorul Universității Naționale de Muzică. În încheierea vibrantului său elogiu, autorul face observații de o deosebită acuratețe științifică, dând frâu liber propriilor confesiuni despre o lungă și caldă prietenie și colaborare: „Unii ar putea spune că realizările academice ale lui Daniel par, poate, prea puține. Însă Daniel făcea parte din acea categorie de

⁶⁶ Constantin Ciobanu, *Pavel Chihaia (1922–2019)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 9 (53)/2019, p. 285–288.

⁶⁷ Daniela Gheorghe, *Ion Cazaban (19 octombrie 1935 – 9 iulie 2018)*, în *SCIA – TMC*, Serie nouă, tom 12 (56)/2018, p. 145–148.

puțini savanți, de aici și de aiurea, care reușeau ca demersul lor științific să fie unul desăvârșit în ceea ce privește conținutul cercetării, și, în același timp, să compenseze acele puține realizări pământești printr-un firesc al jertfei pentru aproapele său. Pentru mine, Daniel era un om al taclalei academice, fără pic de orgolii, întotdeauna optimist, încurajator și dezinteresat, ce inducea o atmosferă destinsă care te făcea să te întorci la el cu bucurie, ca la un duhovnic, și cu care îți făcea cu adevărat bine să stai de vorbă. Or, acest lucru venea nu numai dintr-un univers ce combina bunul simț, educația și știința într-un mod remarcabil, ci, sunt convins, și dintr-un bun amplasament duhovnicesc al său, dublat de o bunătate a inimii, ceea ce nu este puțin lucru, nici pentru el și nici pentru cei rămași aici, spre luare-aminte”⁶⁸.



Fig. 34. Pavel Chihaia, în *Adevărul* 20 iunie 2019.



Fig. 35. Jean Cazaban, foto Sorin Chițu.



Fig. 36. Daniel Suceava, foto Sorin Chițu.

⁶⁸ Nicolae Gheorghită, *Daniel Suceava (4 aprilie 1950 – 31 martie 2019)*, în *SCIA – TMC*, Serie nouă, tom 13 (57)/2019, p. 161–162.

Ioana Vlasiu a semnat un vibrant necrolog pentru colegul de-o viață, Gheorghe Vida (1946–2019) (Fig. 37), ani de zile membru în comitetul de redacție al SCIA și, până la pensionare, director adjunct al institutului (1995–2011), la care s-au adăugat 15 pagini de bibliografie exhaustivă, încheată de fiul defunctului, Grigore Vida⁶⁹. Tot Ioana Vlasiu a fost autoarea unui text închinat memoriei altui coleg, Maius Tătaru (1947–2020), și acesta un studios al secolului al XIX-lea și, un timp, secretar științific al SCIA și al surorii sale în limbi străine⁷⁰.



Fig. 37. Gheorghe Vida, colecția familiei.

În numărul dublu al revistei artelor spectacolului pe anii 2021–2022, Marian Țuțui evoca, într-o minuscule notă funebru (18 rânduri) – cea mai scurtă scrisă vreodată pe o asemenea tematică solemnă în revistele institutului! – personalitatea istoricului de cinema macedonean, Boris Nonevski (1948–2021). Dar, în acest text minimalist, redactat în engleză, Țuțui aducea tributul său sincer pentru un mentor, pentru cel care l-a îndreptat pe calea cercetării filmului balcanic și a operei, atât de vaste și de recompensante, a fraților Manakia: „He was one of my best friends I have ever had. He spoke to me for the first time about the pioneers of Balkan cinema, the Manakia brothers and their connections with Romania, urging me to study and helping me to publish for the first time abroad. Thanks to him, I learned the Macedonian language and began to love Macedonia. I think he made a decisive contribution in choosing my future. Probably because of him, I became a researcher and a specialist in Balkan cinema”⁷¹. Într-o vreme când a-ți arăta recunoștința față de cineva este o povară de care mai toți încearcă să se descotorosească foarte repede, acest omagiu este cuceritor prin unicitatea și sinceritatea sa, făcându-i mare cinste autorului.

⁶⁹ Ioana Vlasiu, *Gheorghe Vida (1946–2019); Bibliografie* alcătuită de Grigore Vida, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 9 (53)/2019, p. 267–284.

⁷⁰ *Idem*, *Marius Ioachim Tătaru (8 ianuarie 1947, Sibiu – 20 aprilie 2020, Heilbronn, Germania)*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 10 (54)/2020, p. 237–238.

⁷¹ Marian Țuțui, *Balkan Cinema without a Light: Boris Nonevski (1948–2021)*, în *SCIA – TMC*, Serie nouă, tomuri 15–16 (59–60)/2021–2022, p. 174.



Fig. 38. Acad. Răzvan Theodorescu, foto Sorin Chițu.

În sfârșit, cel mai recent necrolog i-a fost redactat, în 2023, profesorului acad. Răzvan Theodorescu (1939–2023) (Fig. 38), personalitate de frunte a cercetării de specialitate. Aproape nu ne vine să credem că a trebuit să ne despărțim atât de intempestiv de el când, în 2019, pe prima pagină a revistei, apărea reverența noastră, a istoricilor de artă (mulți învățăcei de-ai săi), pentru omul de cultură enciclopedică, personalitatea renașcentistă, ce împlinise 80 de ani – care, însă, nu-și arăta vârsta, era încă viguros, expansiv, voios, și omniprezent în viața cetății. Chiar dacă autoarea de atunci pretindea că nu i-a dedicat un *encomion*, acel text tocmai aceasta era⁷². Și, la atât de scurt timp să ajungem a-i scrie orația funebră...⁷³ Dar, oricât am scrie despre el, tot nu ar fi destul! Însă unii dintre apropiați, în special studenți și doctoranzi, care deși au beneficiat de devotamentul aproape părintesc pe care l-a manifestat față de ei, protejându-i, promovându-i și ținându-i în preajma sa, nu s-au ridicat la înălțimea sentimentelor ce le investise în ei și nu și-au putut pune condeiul în mișcare pentru a scrie câteva rânduri, de regret și grațitudine, la despărțirea de mentor!

*

De la notele rezumative ale operei și personalității defunctului, inserate, fără fotografie și fără bibliografie, în primele volume ale revistei la ultimele orații funebre de largă respirație din ultimele volume, seria nouă a SCIA de după reluarea publicării, în 2007 (TMC) și, respectiv, 2011 (AP), bogat ilustrate și însoțite de adevărate studii istoriografice a operei răposatului, cu valențe sentimentale, autobiografice, este o mare distanță! Enunțarea rece, impersonală, detașată și indiferentă, a câtorva date biografice și laudele stereotipe, conjuncturale, privind cariera, urmate de manifestarea, cu reținere, a aparentei durerii pentru pierderea respectivului, care se practicau în anii 60 și 70, contrastează flagrant cu amănunțitele analize ale operei, cu anexarea bibliografiei (selective sau exhaustive), cu inserarea portretului celui decedat și cu depănarea amintirilor personale ale autorului despre acesta, așa cum apar în textele îndoliate de la începutul secolului XXI. Căldura și amicitia manifestă, sentimentul de sinceră durere, admirația, prețuirea și recunoștința colegială au eliminat limbajul standardizat al trecutului.

Prea adesea, paginile organului de presă al Institutului de Istoria Artei au fost cernite la dispariția unor confrăți, colegi și prieteni. Ne bucuram când aveam un an fără vreun text funebru. Iar aceștia sunt destul de rari în ultima vreme, mai ales când generația de proteici făuritori ai limbajului de specialitate și dirigitori ai temelor de studiu, se stinge încet, încet, alăturându-se fondatorului, acad. G. Opreșcu.

⁷² Tereza Sinigalia, „Un coridor cultural” – Răzvan Theodorescu la 80 de ani, în SCIA – AP, Serie nouă, tom 9 (53)/2019, p. 13

⁷³ Constantin Ciobanu, *Istoricul de artă Răzvan Theodorescu (22.05.1939 – 06.02.2023)*, în SCIA – AP, Serie nouă, tom 13 (57)/2023, p. 293–298; Adrian-Silvan Ionescu, *Un stâlp al Bibliotecii Academiei*, în SCIA – AP, Serie nouă, tom 13 (57)/2023, p. 299–300.

ARTIȘTI ROMÂNI DESCOPERIND AMERICA

de ELENA OLARIU

Abstract: During the first half of the 19th century, Romanian art has shown an important opening towards new cultural spaces and has recorded an unprecedented value growth. Throughout this epoch, most of Romanian artists were trained and were studying in Paris, were travelling to Europe (Austria, Germany, Italy, Spain, Great Britain) but also to North Africa and to the Orient. The „New World” also began to present a special interest for Romanian painters, sculptors or art gallery managers, and, after World War I, the contacts intensified substantially. The United States of America, the great worldwide power having become the ally of European states having won the war, showed an increasing interest for the art promoted in Paris, especially for modern artists or for those involved in avant-garde movements.

In the context of the topics dealt with by the present synthetic study, sculptor Carol Storck, who settled in Philadelphia during 1876–1880, was a pioneer. The phenomenon became even more interesting during the Interwar period, when Constantin Brâncuși became the star of the greatest art galleries, and then of the great contemporary art museums in America. During the communist period, the contacts of Romanian art with the European and American ones were interrupted, being maintained especially by the Romanian artists who managed to emigrate, or by those who managed to travel throughout the 1970s, in a moment when the regime became more flexible, for a short amount of time. The artists having left Romania, or those who asserted themselves after the 1989 Revolution continued this phenomenon of Romanian art openness to trends abroad, and that of its international assertion.

The contact of our culture with European and American art knew many ups and downs, a research in this field, nowadays, having extraordinary possibilities of extension, even more so as, in the last period, more and more researchers have discovered – in Romanian or American archives – defining documents for the activity of artists having settled in America or having exhibited in various metropolises over the Ocean.

Keywords: American Art Gallery, Philadelphia, Carol Storck, Constantin Brâncuși, Eustațiu Stoenescu, Ileana Sonnabend, Cleveland, New York, Margareta Sterian, Corneliu Baba, Lena Constante.

În prima jumătate a secolului al XX-lea arta românească a înregistrat o importantă deschidere spre noi spații culturale și o creștere valorică fără precedent. În această perioadă, majoritatea artiștilor români studiază și se formează la Paris, călătoresc în Europa (Germania, Italia, Spania, Marea Britanie), dar și în Nordul Africii sau în Orient. Lumea Nouă începe să prezinte și aceasta un interes special pentru pictorii, sculptorii sau galeriștii de origine română, iar, după Primul Război Mondial, contactele se intensifică substanțial. Statele Unite ale Americii, marea putere mondială care a devenit aliatul statelor europene care au câștigat războiul, manifestă un interes tot mai sporit pentru arta promovată la Paris, în special pentru artiștii moderni sau pentru cei care sunt implicați în curente de avangardă.

În contextul problematicei tratate în acest studiu incipient, sculptorul Carol Storck, care se stabilește între anii 1876–1880 la Philadelphia, este un deschizător de drumuri. Fenomenul devine tot mai interesant în perioada interbelică, când Constantin Brâncuși devine vedeta celor mai mari galerii și apoi a marilor muzee de artă din America. În perioada comunistă contactele artei românești cu cea europeană și cea americană sunt întrerupte aproape complet, fiind menținute doar de artiștii români care au reușit să emigreze sau de cei care au reușit să călătorească în anii '60 și '70, când regimul comunist a devenit, pentru o scurtă perioadă de timp, mai flexibil. Artiștii care au plecat din România ori s-au afirmat după Revoluția din 1989 vor continua acest fenomen al deschiderii artei românești și al afirmării internaționale.

Contactul culturii noastre cu arta europeană și cu cea americană a avut de-a lungul timpului multe suișuri și coborâșuri, o analiză de acest tip având astăzi extraordinare posibilități de extindere. Chiar dacă nu poate epuiza în acest moment un subiect atât de complex și amplu, cel al unei sinteze referitoare la activitatea artiștilor autohtoni pe axa România – Franța – Statele Unite, studiul de față face un pas înainte și prezintă o parte fascinantă a istoriei artei autohtone, destul de puțin conștientizată în România. Cercetarea actuală și-a propus să prezinte, în primul rând, potențialul special al acestei investigații, lista impresionantă de artiști urmând să fie completată în viitor și cu ajutorul altor cercetători, poate chiar în cadrul unui proiect mai amplu, special dedicat acestei problematice.

Carol Storck (1854–1926) s-a născut la București și a fost fiul din prima căsătorie a lui Karl Storck. Carol a făcut studiile liceale la Brașov și apoi a studiat sculptura la Florența, cu Augusto Rivalta, timp de 5 ani (1870–1875). În anul 1875, Carol se întoarce în România pentru scurt timp și în anul următor pleacă în Statele Unite, la Philadelphia¹, unde speră să se poată realiza profesional. În Philadelphia se înființase, din anul 1805, prima academie de arte frumoase din Statele Unite. Aici, tânărul sculptor participă la expoziții, în special cu portrete, cel al copilului pictorului și prietenului său Léon Delachaux sau portretul fabricantului Dixon, de exemplu. În anul 1878, Carol participă la Salonul oficial din Philadelphia cu o statueta din teracotă: „Privește florile gingașe”. Sculptorul este prezent și în anul următor la Salonul oficial de la Philadelphia cu două lucrări, un portret reprezentându-l pe pictorul spaniol Mariano Fortuny și o ilustrare a piesei de teatru „Neguțătorul din Veneția” de Shakespeare (realizate în teracotă)². Tot în această perioadă realizează și portretul lui William Smith, primul rector al Universității din Philadelphia.

Carol Storck își câștigă existența în America prin vânzarea sculpturilor (realizate de multe ori în teracotă) și dând lecții de desen. Pentru a-și continua studiile, tânărul intră în atelierul de pictură și desen a lui Thomas Eakins (profesor și rector al Academiei de Arte Frumoase din Philadelphia)³. Tot în America reușește să vândă, în anul 1879, câteva lucrări Casei Tiffany din New York⁴. Despre viața artistică din Philadelphia, aflată în plină expansiune, aflăm din corespondența purtată de Carol cu prietenii săi artiști din America. John Sartain îi povestește, de exemplu, lui Storck, despre salonul expozițional de la Academia de Arte Frumoase de acolo, unde au fost prezentate cca. 600 de opere de artă și din care s-au vândut, în anul 1880, o serie importantă de lucrări, un fapt mai puțin obișnuit pentru Philadelphia, așa cum observă chiar John Sartain, gravor și pictor american. În arhiva „Carol Storck” de la Biblioteca Academiei Române, alături de această importantă corespondență se află și un desen realizat de Carol (intitulat „Philadelphia Lifeclass”), care-i reprezintă pe elevii de la academia americană și atmosfera din clasa de desen după natură, surprinsă în anul 1879⁵.

În 1880, la solicitarea tatălui său, Karl, care avea foarte multe comenzi, Carol se întoarce în România pentru a lucra în atelierul de sculptură al acestuia. La început, în atelierul Storck din București, Carol a transpus în marmură o parte dintre lucrările monumentale realizate de tatăl său: „Ana Davila” sau „Protopopul Tudor Economu”. În această perioadă începe să expună și lucrări proprii în România, la „Cercul artistic literar Intim Club”, sculptura „Progresul”, de exemplu. În 1887, la moartea tatălui său, îi preia definitiv atelierul și comenzile. Dacă în America a devenit membru fondator al Societății Artiștilor din Philadelphia⁶, în România, devine membru fondator al Societății „Cercul Artistic” (societate activă până în 1947), în anul 1890, la început fiind casierul societății, apoi devenind președintele acesteia⁷. În perioada 1895–1900, Carol primește comenzi pentru trei alegorii destinate Palatului de Justiție din București: „Prudența”, „Forța”, „Temperanța”, dar și pentru Palatul Poștelor: „Drumul de fier” și „Electricitatea”, din păcate, distruse la cutremurul din 1940. Primește și o comandă specială pentru o sculptură monumentală din bronz care îl va reprezenta pe medicul Carol Davila⁸. Carol Storck a realizat o operă importantă în România, dar, din păcate, creația sa este destul de puțin cunoscută.

În Statele Unite ale Americii, Carol Storck și-a făcut o serie de prieteni, purtând cu aceștia o intensă corespondență timp de 4 ani, perioadă în care Carol a sperat că se va putea reîntoarce în America⁹. Artiștii americani călătoreau în Europa și urmăreau permanent evenimentele expoziționale de la Paris¹⁰. La fel ca și

¹ Doina Pungă, *Gravura lui Carol Storck (1854–1926)*, în *Pagini de artă modernă și contemporană: omagiu doamnei Viorica Guy Marica*, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 1996, p. 156.

² Vezi și Adrian-Silvan Ionescu, *Anii de formare ai sculptorului Carol Storck în Statele Unite ale Americii 1876–1880*, în *SMIM*, vol. XII/1998.

³ Liliana Vârban, Ionel Ioniță, Dan Vasiliu, *Sculptorii Storck. Catalogul operelor de artă ale artiștilor din familia Storck, aflate în Muzeul „Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck”*, traducere în limba franceză și engleză de Liana Ivan-Ghilia și traducere în limba germană: Lucia Loiso și Anca Talpoș, Editura Muzeului Municipiului București, 2006, p. 67.

⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Un tânăr artist bucureștean în Lumea Nouă, în Artiști români în străinătate (1830–1940)*, București, 2017.

⁵ Doina Pungă, *loc. cit.*, p. 157.

⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷ Liliana Vârban, Ionel Ioniță, Dan Vasiliu, *op. cit.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*

⁹ Marie-Alice Loiseau, Corisande Evesque, *Philadelphia: Întâlnirea dintre Léon Delachaux și Carol Storck*, în „Orient versus Occident”, catalog de expoziție, Editura Muzeului Municipiului București, 2022, p. 76–97.

¹⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Anii de formare...*, p. 182–183.

pictorii și sculptorii europeni, tinerii americani mergeau să studieze la München și la Paris, așa cum reiese foarte clar chiar și din această corespondență¹¹. Tinerii vizitau muzeele europene și îi studiau pe marii maeștri expuși acolo, apoi, pe măsură ce progresau în munca lor, își trimiteau picturile și sculpturile în centrele culturale importante din America, unde erau expuse și erau cumpărate de către iubitorii de artă locali¹². La fel ca și artiștii din estul Europei, și din întreaga lume, cei din America se formează și interacționează între ei în marile centre europene ale artei, făcând cu toții din arta epocii un fenomen cosmopolit.

Importantă pentru istoria artei românești este corespondența purtată de Carol cu pictorul, de origine elvețiană, Léon Delachaux¹³. Acesta din urmă îl roagă pe Carol să-i trimită costume populare, scoarțe și mobilier vechi, sculptat, din București, ca să le folosească drept recuzită în tablourile sale¹⁴. Delachaux este interesat de viața artistică din România și urmărește cu mult interes succesul familiei Storck. Într-o scrisoare din anul 1882, Delachaux se interesează și de tânărul sculptor Ion Georgescu, care studia pe atunci la Paris, cu o bursă a statului român. Delachaux primise informații despre Ion Georgescu de la un prieten al său, Jean Boyle, aflat și el la Paris. Ion Georgescu va fi profesorul de sculptură a lui Constantin Brâncuși, în perioada în care acesta a studiat la Școala de Belle-Arte din București. În anul 1884, Léon Delachaux se reîntoarce în Europa și reușește să se stabilească definitiv la Paris, în marea capitală a artei, pe care o admira foarte mult¹⁵. Corespondența dintre cei doi artiști devine în timp tot mai rară datorită numeroaselor comenzi primite, care-i țineau tot timpul ocupați.



Fig. 1. Carol Storck, *Philadelphia Life Class in 79*, detaliu, cerneală pe hârtie, 1879, Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române.

¹¹ *Ibid.*, p. 184–186.

¹² *Ibid.*, p. 207.

¹³ *Correspondance entre Léon Delachaux & Carol Storck, entre 1880 et 1884, Les Carnets du Fonds de Dotation Léon Delachaux*, Ouvrage Collectif, 2021.

¹⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Anii de formare...*, p. 198–199.

¹⁵ Vezi în acest sens și Léon Delachaux 1850-1919, Fonds de Dotation Léon Delachaux, Paris, 2017.



Fig. 2. Carol Storck, *Philadelphia Lifeclass in 79*, detaliu, cerneală pe hârtie, 1879, Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române.

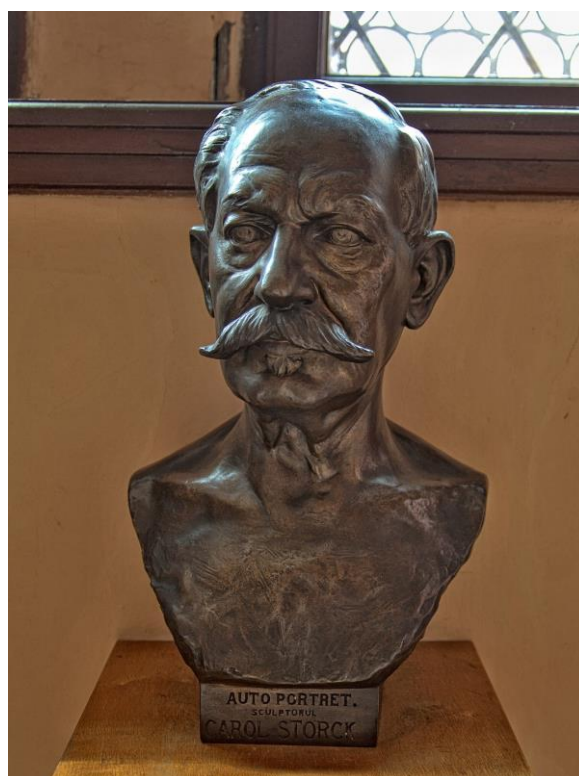


Fig. 3. Carol Storck, *Autoportret*, bronz, 1926, Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck, Muzeul Municipiului București.

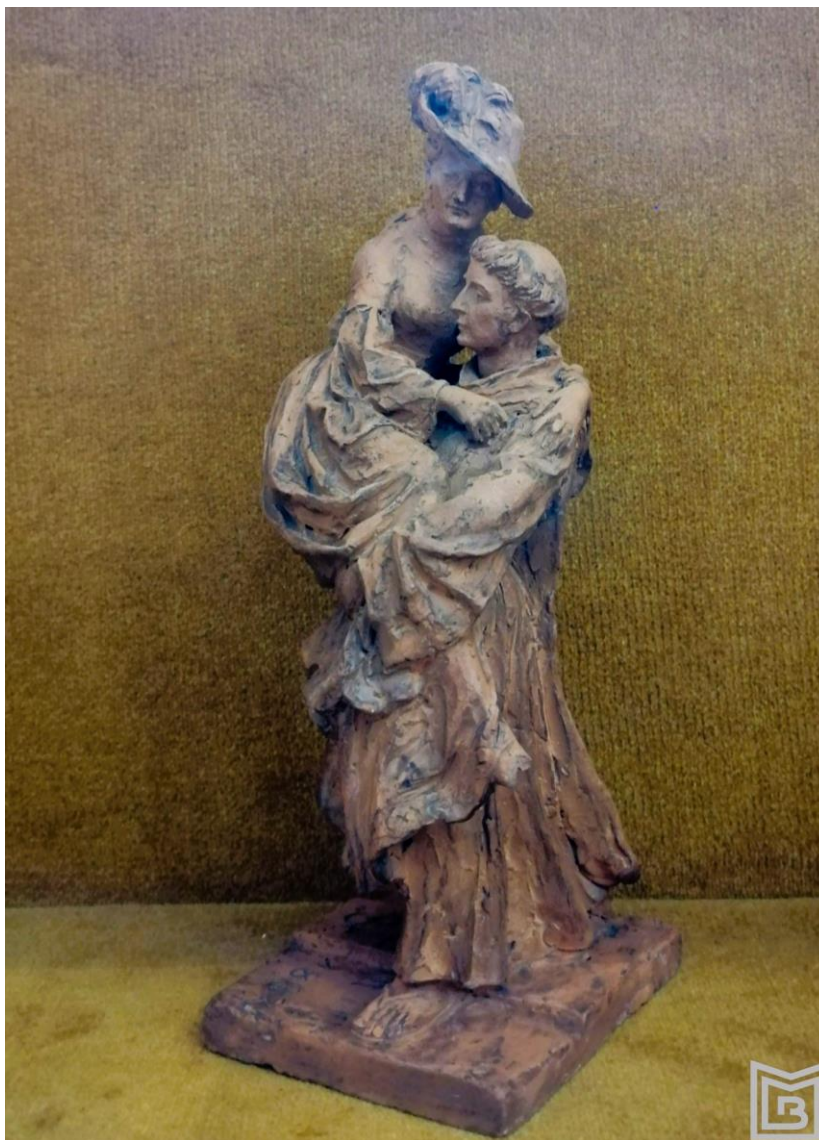


Fig. 4. Carol Storck, *Grup (Ekkehard și Hedwige)*, teracotă, 1882, Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu Storck, Muzeul Municipiului București.

Un alt sculptor format în spațiul românesc, care va reuși să facă o carieră artistică prestigioasă în Statele Unite ale Americii, este **George Julian Zolnay (1862–1949)**. Artistul a studiat la București, la Școala de Belle-Arte, clasa de sculptură și, în paralel, la Conservatorul de muzică, la clasa de vioară.

Zolnay a corespuns o perioadă de timp cu Theodor Aman, fostul său profesor și directorul Școlii de Belle-Arte din București, povestindu-i despre călătoria sa de studii de la Paris¹⁶. Familia Zolnay provenea din Ungaria, dar s-a stabilit în București, iar George Julian a urmat studii la Conservator, apoi a urmat Școala de Belle-Arte din București, la clasa de sculptură a lui Karl Storck. Zolnay a plecat la Paris, unde și-a continuat studiile de artă plastică cu William-Adolphe Bouguereau și Alexandre Falguière, studiind și la Viena cu Edmund von Hellmer și Carl Kundmann. În anul 1893, Zolnay pleacă în Statele Unite la Expoziția Mondială Columbiană, organizată la Chicago. I-a plăcut foarte mult în America și s-a hotărât să rămână pentru o perioadă la New York, apoi, în funcție de comenzi și ofertele primite, a activat și în alte orașe americane.

Succesiv, Zolnay a fost numit sculptor al Confederației, a fost președinte al Asociației artelor plastice „Sf. Louis” și director al Școlii de Arte Frumoase de la Chicago. Cariera sa a evoluat într-un mod impresionant, devenind, mai apoi, director al Școlii de Arte Frumoase din Missouri. În America a realizat, printre altele, monumente dedicate lui Edgar Allan Poe și lui Jefferson Davis. Stabilit definitiv în America își

¹⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Anii de formare...*, p. 315.

va deschide, în anul 1913, un atelier de sculptură la Washington, D.C. Se va mai întoarce de câteva ori în România, fiind decorat, în anul 1900, de către regele Carol I¹⁷ cu medalia „Bene Merenti”, clasa I. În România a realizat în anul 1902 statuia lui Tudor Vladimirescu din Târgu Jiu și bustul poetului Grigore Alexandrescu.

Costin Petrescu (1872–1954) a studiat la Școala de Arhitectură din București și la Școala de Belle-Arte, la clasa pictorului G. D. Mirea. Și-a continuat studiile la Paris, cu Jean-Paul Laurens, la Academia Julian. Costin Petrescu a fost unul dintre cei mai renumiți pictori ai perioadei interbelice, fiind profesor de artă decorativă la Școala de Belle-Arte din București și cel mai important artist al Casei Regale a României. Una dintre capodoperele sale este fresca „Istoria neamului românesc” de la Ateneul Român. Petrescu s-a remarcat în epocă și prin realizarea picturilor murale de la Catedrala Ortodoxă, numită și a Încoronării, aflată la Alba Iulia, acolo unde au fost încoronați Ferdinand I și Maria, ca regi ai României întregite. Tot el a desenat și *regalia* celor doi suverani, mantiile ceremoniale ale acestora, sceptrul regelui, coroana reginei și baldachinul alaiului regal de la ceremonia încoronării.

După finalizarea Primului Război Mondial, Costin Petrescu a fost desemnat de guvernul României, prin Ministerul de Finanțe, să se deplaseze la New York (în perioada 1919–1920, timp de aproape 4 luni) pentru crearea designului și tipărirea unor noi bancnote românești¹⁸, necesare în contextul unirii tuturor teritoriilor românești. În America, în timpul negocierilor cu „The American Bank Note Company”, Costin Petrescu a stabilit contacte cu poetul Edwin Markham, pe care l-a și portretizat, și cu scriitoarea și ziarista Jeanne Robert Foster, prin intermediul acesteia din urmă fiind introdus la „The National Arts Club”.

Jeanne Robert Foster nu a fost doar scriitoare, ci și o celebră ziaristă, care a scris articole importante despre arta de avangardă a epocii. Ea a fost o mare admiratoare a lui Brâncuși, scriind, chiar din anul 1914, despre sculptura „Mademoiselle Pogany”, lucrare care a fost expusă în America în anul 1913, în expoziția The Armory Show. Lucrarea lui Brâncuși a fost achiziționată de celebrul avocat și mecena John Quinn. După plecarea lui Costin Petrescu din America, în anul 1925, ziarista americană se va interesa de adresa pictorului român, încercând să-l contacteze pentru a afla detalii privind vizita Reginei Maria în Statele Unite. Vizita suveranei a avut loc în toamna anului 1926, în contextul intensificării relațiilor româno-americane, susținute și de Leon Feraru, un apropiat a lui Costin Petrescu¹⁹.

Prin intermediul doamnei Florentine Sutro (soția bancherului Lionel Sutro), Costin Petrescu l-a întâlnit pe William Henry Fox, directorul de atunci al Muzeului Brooklyn (unul dintre cele mai importante muzee din New York), împreună discutând proiectul unei ample expoziții de artă românească în Statele Unite ale Americii, cu o selecție reprezentativă de artiști români. Demersurile pentru organizarea acestui eveniment au continuat și după întoarcerea lui Costin Petrescu la București, Stewart Culin, curatorul muzeului, venind într-o vizită în capitala României. Proiectul pentru expoziție cuprindea o selecție din creația a 40–50 de pictori și sculptori, urmând să fie expuse cca. 100–150 de lucrări, la secțiunea de artă modernă. Au fost alese lucrări de Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Popescu, Costin Petrescu, Gheorghe Petrașcu, Jean Alexandru Steriadi, Nicolae Tonitza, Szathmari (probabil Alexandru), Arthur Verona și alții. Sculptura era reprezentată prin lucrări de Filip Marin, Constantin Brâncuși, Ion Georgescu, Oscar Späthe, Ion Jalea, Oscar Han, Storck (din păcate fără a se preciza care dintre sculptorii Storck, probabil Frederic). Pentru organizarea acestui eveniment, statul român urma să suporte cea mai mare parte dintre costurile de transport și de asigurare. Au mai fost propuse două secțiuni, de artă medievală și artă populară, cu toate că accentul cădea pe arta modernă.

Există indicii care ne fac să presupunem că expoziția a fost gândită pentru a produce un interes mai mare pentru vizita Reginei Maria în America. Este cunoscut faptul că Regina patrona și Societatea Prietenilor României din America, înființată în anul 1920. În acea perioadă, societatea a fost susținută și de avocatul miliardar William Nelson Cromwell, cel care a jucat un rol important în pregătirea vizitei Reginei.

Costin Petrescu a încercat să-și pregătească și o expoziție personală în America. Tot în această călătorie l-a cunoscut pe Albert E. Kane, fotograf la revista „The Varsity”, care era pe atunci student la Columbia University, căruia i-a comandat realizarea unor fotografii cu el și cu lucrările sale²⁰. La New York,

¹⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Les relations du sculpteur américain George Julian Zolnay avec la Roumanie, son pays natale*, în *RRHA.BA*, tom XLVIII, 2011, p. 27, 35.

¹⁸ Eduard Andrei, *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919–1920*, București, 2019, p. 7–8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁰ *Ibid.*, p. 78–79.

Costin Petrescu a locuit într-o zonă rezidențială, la adresa 42 West 46th Street²¹. Din păcate, planurile lui nu au putut fi realizate, dar contactele cu mediile culturale americane demonstrează deschiderea la care ajunsese societatea românească în perioada interbelică. În Europa se contura un interes tot mai accentuat pentru Statele Unite, un important aliat de război, dar și o societate care oferea nenumărate oportunități și devenea tot mai interesantă, inclusiv pentru piața mondială de artă.

Regina Maria a României (1875–1938), prin activitatea sa de susținere a artei, a devenit cel mai important mecena al perioadei interbelice de la noi. A fost președinta de onoare a „Tinerimii Artistice”, dar și a „Sindicatului artiștilor” și tot ea a patronat și „Asociația Femeilor Pictore și Sculptore din România”²².

Referitor la studiul de față este important de precizat faptul că Regina era foarte apropiată de pictorul Costin Petrescu și a fost informată de toate demersurile efectuate de acesta în timpul vizitei lui în Statele Unite. Regina a întreținut o corespondență foarte interesantă și cu sculptorul George Julian Zolnay, pe care l-a întâlnit într-o vizită planificată a acestuia în România, în anul 1923. Vizita sculptorului în țară a durat câteva săptămâni și acesta i-a prezentat reginei câteva dintre monumentele realizate și i-a oferit în dar o machetă după unul dintre monumentele proiectate de el și intitulat „Memorialul Războiului Mondial”, care se va inaugura în orașul Nashville, capitala statului Tennessee²³. În cadrul vizitei realizate de Regină în Statele Unite, în anul 1926, George Julian Zolnay și soția acestuia au primit o invitație specială din partea suveranei la banchetul oferit la Hotelul Ritz-Carlton din New York.

Vizitele, chiar particulare, ale Reginei, s-au înscris într-o politică mai generală a României, din perioada dintre cele două războaie, care presupuneau consolidarea integrității și puterii României Mari. În anul 1919, de exemplu, Regina Maria a vizitat Franța tocmai pentru a susține cauza României în fața unor politicieni precum Raymond Poincaré, Georges Clemenceau și Aristide Briand. Cu această ocazie Regina a primit Marele Cordon al Legiunii de Onoare din partea președintelui Poincaré²⁴.

La fel ca și în Franța, în Statele Unite ale Americii Regina a fost primită cu mult entuziasm. A fost întâmpinată foarte spectaculos în New York, fiind permanent în atenția presei²⁵. A fost considerată de americani drept o femeie strălucitoare și foarte modernă. Motivul oficial al vizitei sale a fost participarea la inaugurarea Muzeului de Artă Maryhill (în apropiere de Seattle, Statul Washington), unde Regina contribuise cu exponate pentru amenajarea unei săli românești. Astăzi, la muzeul american există și câteva zeci de fotografii care prezintă vizita Reginei Maria în Statele Unite. În cadrul acestei călătorii, Regina Maria a fost primită și la Casa Albă de președintele Calvin Coolidge.

Constantin Brâncuși (1876–1957) s-a născut la Hobița (Gorj, România) și a murit la Paris, unde a trăit cea mai mare parte a vieții sale, devenind cel mai valoros artist de origine română afirmat pe plan mondial. A revoluționat sculptura europeană, fiind un adept al modernismului și al avangardelor, intrând astfel în elita mondială a artei.

Între anii 1898–1902, Brâncuși a studiat în România la Academia de Belle-Arte, în clasa sculptorului Ion Georgescu, apoi în cea a lui Wladislaw Hegel. Ajutat de obținerea unei burse pleacă la Paris, în anul 1904, și este admis la École des Beaux-Arts, unde studiază cu Antonin Mercié. Profesorul său, sculptorul francez, a realizat în România două monumente publice importante: statuia lui Alexandru Lahovari și cea a lui Lascăr Catargiu²⁶. Brâncuși a obținut în România bursa „Răducanu Simonidi” și a poposit pentru scurt timp și în atelierul-școală a lui Rodin, în perioada ianuarie-martie 1907. Cariera sa internațională începe la Paris chiar din anul 1906, după ce lucrările sale sunt acceptate la „Salon des Artistes Français” și la „Salon d’Automne”.

Din capitala Franței, Brâncuși va ajunge celebru și în Statele Unite ale Americii, la început la New York, metropolă care se va impune ca o nouă capitală a artei mondiale. Sculptorul va expune în Statele Unite ale Americii, din anul 1913, după ce a expus constant la Paris și la București. Prima expoziție la care

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² *Seduție și triumf în artă. Femei-artist în România*, curatorul expoziției Elena Olariu, echipa curatorială: Angelica Iacob, Liana Ivan-Ghilia, Ana Maria Măciucă, Cristina Ioniță, expoziție și catalog Art Safari România, Editura Muzeului Municipiului București, 2021, p. 5.

²³ Adrian-Silvan Ionescu, *Les relations du sculpteur américain George Julian Zolnay*, p. 48–49.

²⁴ Elena Olariu, *Regina Maria și simbolurile puterii*, în *Istorie și patrimoniu cultural. Colocviul Național de Istorie*, ediția a XXI-a, vol. I, Muzeul Național Cotroceni, 2019, p. 50.

²⁵ Vezi și Adrian-Silvan Ionescu, *Regina Maria și America*, Editura Noi Media Print, București, 2009.

²⁶ *De la Școala de Belle Arte la Academia de Arte Frumoase 1864–1948 / From School to Academy. Artists and Art Education in Bucharest 1864–1948*, București, 2014, p. 237.

participă, „The Armory Show”, în America²⁷ va fi organizată la Arsenalul din New York, eveniment care va fi un mare succes. De-a lungul timpului, celebrul colecționar american John Quinn îi va cumpăra lui Brâncuși o serie importantă de sculpturi (24 de lucrări)²⁸, sumele de bani primite prin aceste vânzări îi vor asigura artistului român o viață confortabilă și îi vor crește substanțial cota operei. În România, din păcate, în anul 1914, Ministerul de Interne va respinge proiectul monumentului dedicat lui Spiru Haret, conceput de Constantin Brâncuși.

Ziaristul Ezra Pound²⁹, va publica în America, în anul 1921, în revista „The Little Review” din New York, primul studiu consistent despre opera marelui sculptor român. În țara natală, Brâncuși va fi prezent și la prima expoziție internațională a grupării „Contemporanul”, în 1924, asociația română promovând cele mai noi direcții din artă, la acel moment.

Anul 1926 va marca începutul imensei celebrități pe care sculptorul român o va avea în America. Marcel Duchamp va pleca în Statele Unite cu 71 de lucrări de Brâncuși pentru a le expune la Brummer Gallery³⁰, Duchamp fiind și organizatorul expoziției. La vamă operele de artă sunt verificate, iar ofițerii de la vamă au taxat sculpturile ca obiecte uzuale. Acest fapt a marcat începutul unui scandal uriaș, care a marcat istoria sculpturii universale și a dus la un răsunător proces³¹.

Controversele stârnite în jurul operei brâncușiene au făcut ca expoziția deschisă la Galeria Brummer să înregistreze un succes fulminant și apoi a fost itinerată la Clubul artei din Chicago. Brâncuși a călătorit de două ori în anul 1926 în America, în lunile ianuarie–martie, la New York³², cu ocazia expoziției de la Wildenstein Gallery și în lunile septembrie–decembrie, cu ocazia expoziției de la Brummer Gallery³³. Această din urmă galerie a fost deschisă la New York (în anul 1914) de frații Joseph și Imre Brummer, mari colecționari de artă, care dețineau din anul 1906, la Paris, importante galerii de artă. Unul dintre frați, Joseph, a rămas în capitala Franței.

În anul 1927, Brâncuși a contestat decizia ofițerilor vamali de a taxa lucrările sale ca obiecte uzuale, declanșând în presa americană un adevărat război mediatic între apărătorii artei noi, moderne și de avangardă, și susținătorii artei clasicizante. Sculptura „Pasărea în văzduh”, considerată de vameșii americani drept un obiect casnic, a devenit una dintre sculpturile-vedetă ale istoriei artei universale. Verdictul în cazul procesului a fost că „Pasărea în văzduh” este un obiect aparținând unei arte înnoitoare și a fost, în final, scutită de taxe vamale. Martorii și experții care au susținut valoarea operei lui Brâncuși au fost, printre alții: Jacob Epstein – sculptor de origine britanică, Forbes Watson – editorul revistei „The Arts”, Frank Crownshield – editorul revistei „Vanity Fair” (martori și în proces³⁴), William Henri Fox³⁵ (directorul muzeului Brooklyn, o personalitate deja menționată în studiul de față), și fotograful american Edward Steichen, care era și proprietarul lucrării „Pasărea în văzduh”. Fotograful a cumpărat lucrarea lui Brâncuși, el însuși fiind un artist extrem de apreciat, ocupând, în timp, funcția de director al Departamentului de Fotografie de la MoMA (The Museum of Modern Art). William Henri Fox, directorul muzeului Brooklyn, este aceeași persoană care a negociat organizarea unei ample expoziții la New York, alături de Costin Petrescu, în selecția acestui eveniment fiind incluse și câteva opere de Constantin Brâncuși.

Succesul lui Brâncuși în America este dovedit și de colecționarii săi din această parte a lumii, printre care îi putem aminti pe Peggy Guggenheim, John Quinn, Katherine Dreier, James Johnson Sweeney, Walter și Louise Arensberg sau Harry Lewis Winston. În anul 1954 colecția Walter și Louise Arensberg, care cuprindea șaptesprezece sculpturi de Brâncuși a fost donată către Philadelphia Museum of Art³⁶, marele oraș fiind și un centru cultural important în care, cu mulți ani în urmă, Carol Storck a locuit și unde începuse o carieră care se anunța foarte promițătoare.

²⁷ Doina Lemny, „Est-ce une femme ou un œuf?” *La participation remarquée de Brancusi a la l'Armory Show*, în SCIA.AP, serie nouă, tom 4 (48), 2014, p. 133, 134.

²⁸ Athena T. Spear, *Păsările lui Brâncuși*, București, 1976, p. 124.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *L'art ne fait que commencer. Brancusi*, catalog de expoziție, Centrul Pompidou, Paris, 2024, p. 51.

³¹ *Brâncuși împotriva Statelor Unite*, traducere de Petru Comarnescu, Testimonia, Editura Dacia, Cluj, 1971.

³² Brâncuși a mai călătorit în Statele Unite în anul 1939, mai–iunie, când a vizitat și Expoziția internațională de la New York, intitulată „Art în Our Time”.

³³ Sidney Geist, *Brâncuși*, 1973, p. 188–189.

³⁴ Vezi și Pavel Șușară, *Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit*, Editura Monitorul Oficial R.A., București, 2020, p. 163.

³⁵ *Brâncuși împotriva Statelor Unite*, op. cit., p. 118–119.

³⁶ Athena T. Spear, op. cit., p. 125.

Spre mijlocul secolului XX, Constantin Brâncuși este deja un artist consacrat în toată lumea, iar aportul adus în această recunoaștere de către galeriile, colecționarii și publicul american a fost crucial. În anul 1955 s-a organizat la Muzeul Guggenheim o mare expoziție retrospectivă, care a cuprins 59 de sculpturi din creația brâncușiană. Expoziția a fost itinerată, iar de atunci până acum au mai fost organizate, pe pământ american, câteva zeci de expoziții dedicate sculptorului român.

Celebritatea lui Brâncuși a fost consolidată de legătura foarte strânsă care începea să se înfiripeze între Paris și marile centre culturale din America, de faptul că marii artiști ai avangardelor europene expuneau tot mai des în galeriile din Lumea Nouă. Bibliografia americană despre Constantin Brâncuși este și ea demnă de semnalat. Printre teoreticienii care au scris despre marele artist român se pot enumera: Athena Tacha Spear, Sidney Geist, Rosalind Krauss sau Anna C. Chave³⁷.

În Franța, la Centrul Pompidou, se află astăzi un număr impresionant de lucrări realizate de sculptorul român, inclusiv toate sculpturile rămase în atelierul său. Printr-un proiect special, atelierul a fost reconstituit într-un spațiu aflat în proximitatea Centrului Pompidou, opera lui Brâncuși fiind expusă într-o nouă viziune. În urma mării renovări, care va începe din anul 2025, modul de prezentare al operei lui Constantin Brâncuși se va modifica din nou. Dar, Petru Comarnescu considera, pe bună dreptate, că Brâncuși a avut parte în America de o publicitate mult mai mare decât în Europa sau la Paris, atunci când a devenit eroul principal al unor polemici de răsunet mondial. Deloc întâmplător, astăzi, în Statele Unite ale Americii, se găsește un număr impresionant de capodopere ale marelui sculptor român³⁸, la Philadelphia Museum of Art, la Solomon R. Guggenheim Museum, la The Metropolitan Museum sau la MoMA (Museum of Modern Art – New York), acesta din urmă fiind considerat unul dintre cele mai valoroase muzee de artă modernă și contemporană din lume.

Aproape în paralel cu afirmarea lui Brâncuși în America, în anul 1925, **Eustațiu Stoenescu (1884–1957)** participă cu lucrări la Expoziția Internațională de la Pittsburgh. În anul 1930, pictorul român va reveni în Statele Unite, având în vedere că este invitat de unul dintre cei mai importanți galeriști de la Paris, care-și deschisese o filială în America. Este vorba de renumitul colecționar și galerist francez Paul Durand-Ruel³⁹. Acesta îl va invita pe Stoenescu să deschidă la New York o expoziție, în filiala sa de acolo. Demersul are succes și pictorul român este invitat să mai expună și la galeria americană Sterner din Manhattan, dar și la Muzeul de Artă din Chicago, la cel din Cleveland, precum și la Muzeul „Legion D'Honneur” din San Francisco⁴⁰. În America, Stoenescu a expus câteva lucrări importante din creația sa, precum: un autoportret, portretul pictorului Ștefan Popescu, portretul doamnei Y.S., un peisaj din Veneția, altul din Paris, portretul ducelui de L., „Flori”, portretul doamnei B., „Procesiune religioasă în Bretania”, „Țărancă din Bretania”, „Micul dejun”, „Amazon”, „Doamnă bătrână”, dar și o schiță reprezentându-l pe profesorul său francez Jean-Paul Laurens. Numărul lucrărilor care au fost expuse, chiar la Galeria lui Paul Durand-Ruel, a fost de 51⁴¹.

Cu ocazia acestor expoziții, Stoenescu a fost elogiat la exclusivistul „Colony Club”, unde au fost invitate peste 1.000 de persoane, artiști plastici, deputați, senatori, antreprenori milionari, directori de muzee (de la muzeul Metropolitan, muzeul „Légion d'Honneur” din San Francisco sau muzeele din Chicago și Cleveland). New York-ul își sărbătorea astfel artiști importanți care-l vizitau. La acest mare banchet, Stoenescu a fost însoțit de Henri Mers, un elev al său, de origine americană. În America, Stoenescu a fost prezentat ca portretistul familiei regale, iar una dintre elegantele sale broșuri de prezentare a apărut cu susținerea Societății Prietenii României, societate patronată chiar de Regina Maria a României, având și sprijinul lui Carol A. Davila, ambasadorul țării noastre în Statele Unite⁴².

După plecarea definitivă din țară, în anul 1948, Eustațiu Stoenescu continuă să activeze în Franța, Olanda, Elveția, Egipt, Siria, Marea Britanie și în Statele Unite ale Americii. Va deschide expoziții la Paris, Zürich, Cairo, Londra, dar și la New York. Ultimii trei ani de viață, Eustațiu i-a trăit mai mult la New York, unde fiul său, **Daniel Stoenescu**, a reușit să-și creioneze o carieră strălucită de artist-bijutier, creațiile sale, realizate alături de Stuart Steven Brody, ajungând în colecțiile celebrului muzeu MoMA.

³⁷ Olivia Nitiș, *Istoriografia brâncușiană americană după 1900: Contribuția Annei C. Chave*, în *SCIA-AP* serie nouă, tom 2 (46), 2021, p. 158.

³⁸ Petru Comarnescu, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, București, 1972, p. 184.

³⁹ Paul Rezeanu, *Eustațiu Stoenescu*, București, 1983.

⁴⁰ Muzeul Național de Artă al României, arhiva Sectorului Documentare, dosarul pictorului Eustațiu Stoenescu.

⁴¹ Un exemplar al catalogului expoziției de la această galerie se află la Muzeul Național de Artă al României, în arhiva Sectorului Documentare, dosar Eustațiu Stoenescu.

⁴² Un exemplar al acestei broșuri se află la Muzeul Național de Artă al României, tot în arhiva Sectorului Documentare, dosar Eustațiu Stoenescu.

În colecția americană (din New York) a lui Stuart Steven Brody (asociatul fiului său) au figurat, la un moment dat, lucrări precum „Natură statică cu lampă pe masă”, „Natură moartă cu prune”, „Les communiants (1920)”, „Autoportret”, „Mitropolitul Tihon al Lipovenilor (1942)”, precum și un portret remarcabil al lui Stuart Steven Brody⁴³.

Samuel Mützner (1884–1959) a studiat la Academia de Belle-Arte din București, cu Eugen Voinescu și George Demetrescu Mirea, apoi a plecat la München și la Paris, pentru continuarea pregătirii sale artistice. În Franța, Mützner a petrecut o perioadă importantă de timp la Giverny, alături de Claude Monet, atras de maniera picturii impresioniste. A fost un admirator al artei japoneze și al pictorilor care călătoreau în căutarea unor noi surse de inspirație. El a fost cel mai important pictor-călător din spațiul românesc, la începutul secolului al XX-lea. Între anii 1912–1919, pictorul român a făcut practic înconjurul lumii. A continuat să călătorească și după această perioadă, dar într-un ritm mai puțin intens. A ajuns în Japonia, China, Coreea, Filipine, Ceylon, Orientul Apropiat sau Algeria. Samuel Mützner a pictat mulți ani în Japonia, la Tokyo, Kyoto, Nagasaki, căutând zone cât mai diferite comparativ cu civilizația occidentală. Între anii 1916–1918 s-a stabilit în Venezuela, la Caracas, și a executat acolo numeroase lucrări care au ajuns în marile muzee și în colecții private din Venezuela.

Mützner a poposit o perioadă de timp și în America de Nord, la New York, unde a pictat peisaje locale și a și expus la Ralston Galleries⁴⁴. Atmosfera din Statele Unite nu l-a impresionat însă foarte mult, i s-a părut prea stresantă, cu o populație grăbită și foarte zgomotoasă. În Statele Unite a realizat numeroase lucrări printre care putem enumera: „Lacul din Central Park”, „Broadway noaptea”, „Biserica Sf. George”, „Prima Comuniune”, „Ceață la Hudson”, „Soare de noiembrie”, „Zi cenușie în New York” sau „Hudson toamna”⁴⁵.

După cel de-al Doilea Război Mondial, Mützner va rămâne în România și va preda pictura la Institutul de Arte Frumoase din București.

Gheorghe Leonida (1892–1942) s-a născut la Galați, fiind fratele celebrilor ingineri români Elisa Leonida (Zamfirescu) și Dimitrie Leonida. A studiat sculptura la București, apoi, după Primul Război Mondial, va pleca în Italia, unde studiază arta încă trei ani. În anul 1925 se mută la Paris și lucrează alături de Paul Landowski, care primise contractul pentru realizarea statuii gigantice a lui „Cristos Mântuitorul” din Rio de Janeiro. Gheorghe Leonida a fost angajat de Landowski să sculpteze capul gigantic al statuii, stilul său modern și reușita în redarea perfectă a proporțiilor monumentale l-au făcut celebru în America Latină.

Gheorghe Leonida a murit prematur, în primăvara anului 1942, la București. Lucrări importante ale sale se află astăzi în patrimoniul Castelului Bran, la Muzeul Național de Artă al României și în alte muzee importante din România.

Ilie Cristoloveanu / Cristo-Loveanu (1893–1964) este unul dintre artiștii români emigrați despre care nu se cunoșteau foarte multe lucruri, istoria artei autohtone reținând puține date despre artiștii emigrați, aceasta fiind o deficiență accentuată în timpul perioadei comuniste. Odată cu apariția lucrării „Risipitorul de talent. Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA”⁴⁶, în anul 2022, lucrurile se schimbă fundamental și apar noi date despre modul în care artistul s-a integrat în Lumea Nouă.

Cristoloveanu este cunoscut de publicul din Statele Unite ale Americii în special pentru cele două portrete de președinți realizate: a lui Dwight D. Eisenhower (realizat în anul 1951) pe când acesta era președintele Universității Columbia și cel al președintelui Herbert Hoover. În anul 1931, pictorul a călătorit la Washington, unde a fost invitat să picteze portretul vicepreședintelui SUA, Charles Curtis. Cristoloveanu a mai realizat și portretele lui Nicolae Iorga și al lui George Enescu, în timpul când aceștia au călătorit în Statele Unite, fiind considerat, în general, ca un talentat portretist.

Cristoloveanu s-a născut la Turnu Măgurele, în Teleorman, și a studiat la Școala de Belle-Arte din București, cu George Demetrescu Mirea. În România a participat la expozițiile organizate de „Asociația Artistică” și de societatea „Tinerimea Artistică”. După terminarea studiilor a fost profesor la Colegiul Gh. Lazăr din București, iar în anul 1916 a primit premiul „Lecomte du Noüy”, din partea Academiei Române. În anul 1922 a emigrat și s-a stabilit în Statele Unite ale Americii, la New York, păstrând multe legături cu

⁴³ Aceste lucrări au fost publicate în volumul *Eustațiu Stoenescu (1884-1957)*, cronologie și cuvânt critic prof. dr. Paul Rezeanu, coordonatori Corina Firuță, Cori Simona Ion, București, 1998.

⁴⁴ Rodica Marian, *Samuel Mützner. Pe urmele lui Claude Monet*, expoziție și catalog Art Safari România, Editura Universității din București, 2021, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Mona Momescu, Eduard Andrei, *Risipitorul de talent. Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*, București, 2022.

patria de origine. După doar patru ani, în 1926, Cristoloveanu apare menționat în lucrarea *Români în America*, scrisă de Șerban Drutzu și Andrei Popovici⁴⁷.

În anul 1930, pictorul a primit din partea statului român Ordinul „Coroana României”, în grad de Ofițer, iar Olga, soția sa, care era soprană, a primit Ordinul „Bene Merenti”. Ceremonia de decernare a ordenelor, pentru cei doi soți, a avut loc la Hotel Ritz-Carlton, fiind realizată prin intermediul ambasadorului român nou numit în acel moment: Carol A. Davila⁴⁸.

Din anul 1942, Cristoloveanu a fost profesor de limbi romanice la Universitatea Columbia, după ce în anii 1920–1930 predase pictură la Columbia Grammar School. Ultimul său domiciliu a fost în Morningside Drive, 44, New York, unde a locuit împreună cu soția sa, Olga.



Fig. 5. Elie Cristoloveanu, *Scenă de interior*, ulei pe pânză, Pinacoteca București, Muzeul Municipiului București.

În patrimoniul Pinacotecii Muzeului Municipiului București, de exemplu, se află astăzi doar o singură lucrare realizată de Ilie Cristoloveanu, intitulată „Scenă de interior”, cea mai mare parte a lucrărilor păstrate de la artist aflându-se la Muzeul Național de Artă al României.

Un moment definitoriu pentru tematica aflată în studiu este și participarea României la **Expoziția Internațională de la New York, 1939–1940**.

Cel care s-a ocupat de organizarea pavilionului românesc, din cadrul acestui mare eveniment, a fost profesorul Dimitrie Gusti, reputat sociolog, cu experiență în domeniu, deoarece fusese numit și Comisar General al României la Expoziția Internațională de la Paris, din anul 1937. Aceste participări ale României la cele două evenimente internaționale au fost considerate cele mai importante din perioada interbelică, prin amploarea lor, dar și prin semnificativele sume de bani cheltuite pentru organizare. Datorită izbucnirii celui

⁴⁷ Șerban Drutzu, Andrei Popovici (cu o prefață de Nicolae Iorga), *Români în America*, Editura Cartea Românească, București, 1926.

⁴⁸ Mona Momescu, Eduard Andrei, *op. cit.*, p. 21.

de-Al Doilea Război Mondial, o parte din obiectele de artă și cele etnografice expuse atunci au ajuns la Catedrala ortodoxă română din Cleveland, Ohio, iar mozaicul de mari dimensiuni, realizat de Nora Steriadi și care reprezenta într-un tablou votiv familia Brâncoveanu, a ajuns la Universitatea din Pittsburgh, Pennsylvania⁴⁹, într-o clasă de studiu, numită „clasa românească”.

La această expoziție universală americană, arta plastică a fost reprezentată prin lucrări efectuate de pictorii Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Arthur Verona, Ion Theodorescu-Sion, Marius Bunescu, Lucian Grigorescu, Nicolae Dărăscu, Nicolae Vermont, Rodica Maniu, Samuel Mütznier, prin sculpturi realizate de Oscar Han, Cornel Medrea, Mac Constantinescu, Ion Jalea, Milița Petrașcu sau Mihai Onofrei. Au fost prezente și lucrări de artă decorativă și monumentală realizate de Olga Greceanu, Lena Constante, Dem Demetrescu sau Nora Steriadi, Paul Miracovici, Petre Grant sau Al. Mazilescu⁵⁰. Cu această ocazie, sculptorul Cornel Medrea a primit un premiu pentru reliefurile care reprezenta o alegorie intitulată „Cultura”⁵¹. O altă lucrare expusă la New York și realizată de Medrea a fost „Munca românească”. Ion Theodorescu-Sion, de exemplu, va participa la expoziția de la New York cu o serie de panouri decorative, concepute împreună cu Gheorghe Popescu, dar și cu două tablouri, intitulate „În sat” și „Natură moartă”⁵².

Pictorul Cristoloveanu, fiind stabilit deja în Statele Unite, a fost prezent la Expoziția Universală de la New York, în calitate de corespondent de presă, scriind un articol elogios despre Pavilionul României și Casa Românească. În calitate de artist a expus, în afara selecției oficiale, un portret al lui George Enescu, realizat într-o călătorie a marelui artist în America. Soprana Olga Cristoloveanu, soția sa, a susținut recitaluri la Expoziția Universală⁵³, prestații extrem de apreciate de public.

Două picturi care au participat la Expoziția Universală de la New York și care au fost considerate pierdute au fost identificate de Eduard Andrei în anul 2017 la Biserica Ortodoxă Sfântul Dumitru din Manhattan, New York, 50 W 89th Street. Este vorba de „Întoarcerea de la târg” de Francisc Șirato și de „Spartul horei” (sau „Joc”) de Arthur Verona⁵⁴. Acest fapt a mărit numărul locurilor în care pot să fie văzute lucrări de artă românească în Statele Unite, opere de artă rămase, din păcate, foarte puțin valorificate la adevărata lor valoare.

Semnificativ este și faptul că statul român și regele Carol al II-lea ar fi dorit ca după închiderea Expoziției Universale să organizeze la New York un Muzeul al Propagandei, destinat să popularizeze arta și cultura română în America⁵⁵, lucru care nu s-a mai realizat din cauza izbucnirii războiului și a instaurării regimurilor comuniste în estul Europei. A fost o politică mai veche a statului român, în perioada interbelică, care și-ar fi dorit săli de artă românească în cât mai multe muzee europene sau americane. Faptul că regina Maria a participat la inaugurarea Muzeului de Artă Maryhill, din Statele Unite ale Americii, unde contribuisese cu exponate pentru amenajarea unei săli românești, este de notorietate și a fost menționat deja în acest studiu. Și în Franța a fost proiectată o sală de artă românească la Muzeul Jeu de Paume, unde, de exemplu, Ștefan Popescu ar fi dorit să doneze câteva dintre picturile sale pe care le dăruise Muzeului „Toma Stelian” din București⁵⁶.

Pentru cercetarea de față, menționarea patrimoniului aflat la **Muzeul Etnic și de Artă Românească al Catedralei Ortodoxe „Sfânta Maria” din Cleveland** este și aceasta esențială. Aici se păstrează, pe lângă numeroase obiecte de artă populară românească, și lucrări de pictură și artă grafică, intrate în patrimoniul acestuia prin câteva donații importante. Unele obiecte deținute de muzeu au aparținut Principesei Ileana, existând și câteva volume semnate chiar de Regina Maria. Muzeul adăpostește inclusiv obiecte care au făcut parte din selecția realizată pentru participarea României la Expoziția Universală din New York (1939–1940),

⁴⁹ Eduard Andrei, *Opere de artă pierdute/redescoperite – Expoziția Universală de la New York 1939-1940*, în *Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică*, serie nouă, tomul 13 (57), 2023, p. 132–133.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 130–136.

⁵¹ C. Medrea, *Sculpturi din colecția Muzeului Municipiului București*, catalog de Liana Ivan-Ghilia și Laurențiu Solomon, Editura Muzeului Municipiului București, 2015, p. 11.

⁵² Ion Theodorescu Sion, catalog de expoziție de Doina Schobel și Hariton Clonaru, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 34–35.

⁵³ Mona Momescu, Eduard Andrei, *op.cit.*, p. 22.

⁵⁴ Eduard Andrei, *Opere de artă pierdute/redescoperite...*, p. 137–144.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁶ Dorința sa apare menționată în actul de donație realizat pentru Muzeul „Toma Stelian” și păstrat în arhiva urmașilor familiei.

obiecte ce nu s-au mai întors în țară după finalizarea evenimentului. Tot în acest loc se găsesc mărturiile documentare și imagini fotografice privind istoria emigrației românești în statul Ohio⁵⁷. Clădirea bisericii a fost realizată de arhitectul român Haralamb Georgescu, care a studiat la București și a lucrat, din anul 1933, în biroul de arhitectură a lui Horia Creangă. În anul 1947, Haralamb Georgescu părăsește România și emigrează în Statele Unite ale Americii, unde-și continuă remarcabila carieră de arhitect.

Demn de semnalat este faptul că din patrimoniul muzeului din Cleveland fac parte lucrări definitorii pentru arta românească, din secolul al XIX-lea și până la sfârșitul perioadei interbelice. Muzeul este depozitarul celui mai numeros patrimoniu de artă românească din America. În sala de ceremonii (The Social Hall) se află expusă lucrarea monumentală „Friza istoriei românilor”, de 30 de metri lungime, operă de artă realizată de Mac Constantinescu pentru Pavilionul Românesc al Expoziției Universale de la New York din anul 1939. Picturile sau grafica aflate aici sunt realizate de artiști precum: Constantin Daniel Rosenthal, Carol Popp de Szathmari, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Iosif Iser, Jean Alexandru Steriadi, Elena Popea, Camil Ressu, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Dărăscu, Nicolae Tonitza, Eustațiu Stoenescu, Lucian Grigorescu, Paul Verona, Menelas Simonidi, Alexis Macedonschi, Aurel Băeșu, George Baron Lövendal. În depozite se află alte lucrări de artă grafică, extrem de valoroase, realizate de Auguste Raffet, Theodor Valerio, Amedeo Preziosi, Luigi Mayer⁵⁸, adică artiști care au călătorit prin Principatele Române și au immortalizat imagini pline de savoare pe care le-au observat în drumurile lor. Date importante despre aceste lucrări de artă plastică au fost publicate de dr. Adrian-Silvan Ionescu care a călătorit în America în anul 1991, în perioada în care a fost director adjunct al Muzeului Municipiului București și a organizat la Kent State University Museum, statul Ohio, o expoziție dedicată vestimentației rurale și urbane românești⁵⁹. Tot în acest studiu, publicat în „Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică”, din anul 2022, este menționat și Vasile Hațegan, parohul bisericii, care a scris o monografie concisă a comunității de români din zonă și a valorilor culturale pe care aceștia le dețin, lucrare intitulată „Romanian Culture în America” (Cleveland, Ohio, 1988).

În depozitele Muzeului Etnic și de Artă Românească al Catedralei Ortodoxe „Sfânta Maria” din Cleveland au fost identificate 48 lucrări de Theodor Pallady, în majoritate nuduri, care nu erau expuse, lucrări de o valoare excepțională. Operele lui Theodor Pallady au fost cercetate și fișate riguros (prin amabilitatea doamnei Dorothy Wilson, directoarea colecțiilor de la Kent State University Museum), iar, în anul 2006, acestea au fost expuse pentru o perioadă de timp la Beck Center for the Art din Lakewood, Ohio, o suburbie a orașului Cleveland⁶⁰. Lucrările provin din colecția Franklin G. Gunther, fost consul american în România și un mare admirator al operei lui Theodor Pallady⁶¹.

Margareta Sterian (1897–1992) a fost o importantă personalitate feminină în cultura română, care a excelat ca poetă, scriitoare, traducătoare, pictoriță, graficiană, ceramistă, practicând cu succes și tapiseria. În țară a studiat cu Richard Canisius, pictor-gravor și cu Gore Mircescu. Artista își va continua studiile de artă la Paris, la Academia Ranson (frecventând cursul de pictură susținut de Amédée de la Patellière) și la École du Louvre, urmând cursuri de istoria picturii și sculpturii.

Revenind în țară, Margareta Sterian a activat în cadrul Seminarului de sociologie, etică și politică din cadrul Universității București, pictorița implicându-se în al cincilea studiu interdisciplinar de la Drăguș, un eveniment de investigație culturală cu un puternic impact în epocă. La Drăguș (Făgăraș), Margareta Sterian a pictat și a copiat cusături populare și icoane vechi. Cercetarea a fost coordonată de savantul Dimitrie Gusti, cel care va organiza participarea României la cele două expoziții mondiale, de la Paris (1937) și de la New York (1939–1940). Cu o serie de portrete de copii din Drăguș, naturi statice și peisaje, Margareta Sterian deschide prima sa expoziție personală în anul 1929.

În perioada de început a carierei sale, între anii 1930 și 1937, a lucrat cu arhitectul și pictorul Marcel Iancu, fapt care a dus la acceptarea ei într-un cerc select al artei românești. Alături de Marcel Iancu, Margareta Sterian lucrează frescă și ceramică decorativă pentru diverse reședințe din București. Chiar în perioada colaborării cu Marcel Iancu, în anul 1932, Margareta Sterian participă la prima expoziție a grupării

⁵⁷ Site-ul oficial al Ambasadei Române în Statele Unite ale Americii, Comunitatea română, programul „50 States, One Community”, postarea *Vizita ambasadurului Andrei Muraru în comunitățile de români din statul Ohio*, 2021.

⁵⁸ Adrian-Silvan Ionescu, *Pallady printre românii americani*, în *SCIA-AP*, serie nouă, tomul 12 (56), 2022, p. 164.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

„Arta Nouă”, iar în anul următor, 1933, expune în cadrul grupării „Criterion”. Participă la acest ultim eveniment alături de M. H. Maxy, Marcel Iancu, Gh. Ionescu Sin, Henri Catargi, Petre Iorgulescu-Yor, Corneliu Michăilescu, Micaela Eleutheriade, Henri Daniel, Cornelia Babic-Daniel. Tot în anul 1933, este prezentă pe simeză alături de cei mai moderni artiști ai momentului în cadrul memorabilei expoziții de la Palatul expoziției naționale de artă futuristă din Roma, organizată sub egida lui F. T. Marinetti⁶².

Treptat, pictorița se orientează tot mai clar spre mișcările novatoare, stilul său evoluând spre un realism magic personal și original. În anul 1934, Margareta Sterian continuă seria de participări la expozițiile grupărilor de avangardă, iar în anul 1935 va participa la a treia expoziție „Contimporanul” (sala Mozart), împreună cu grupul de pictori români inovatori și alături de artiști străini, nume prestigioase ale momentului: Eugène Berman, Giorgio de Chirico, Léonor Fini, Walter Becker, Philippe Hosiasson, Filippo de Pisis, Pavel Tchélitchew și Léon Zack.

În perioada 1929–1931, Margareta Sterian întreprinde o serie de călătorii în Anglia, Austria, Danemarca, Elveția, Franța, Norvegia, Suedia și în Statele Unite. Călătoria în America (din anul 1931) este revelatoare pentru ea⁶³. Acum realizează și câteva dintre picturile sale cu impresionante peisaje urbane: „Sosirea la New York”, „Case în port – New York”, „La Niagara”, „Parc la New York”, „Cabaretul”, „Piață”, „Dansatori” sau „Banca”⁶⁴.

Datorită originii sale evreiești, din anul 1940, Margareta Sterian este exclusă din viața publică, odată cu ascensiunea grupărilor extremiste. Tot în această perioadă divorțează de Paul Sterian și încearcă să se întrețină singură. Margareta Sterian își exprimă aspirația spre libertate cu mult curaj, promovând literatura americană în România. În anul 1943, pictorița traduce trilogia scriitorului și dramaturgului Eugene O’Neill, „Din jale se întrupează Electra”. După un an, în ianuarie 1944, are loc la Teatrul Național premiera românească, fără a se menționa contribuția ei la realizarea traducerii. Schițele de decoruri și costume reproduse în caietul program, desenate de Margareta Sterian și realizate pentru scenă de Traian Cornescu, au fost prezentate ca fiind preluate de la teatrul „Guild” din New York, unde avusese loc premiera mondială a piesei (1931)⁶⁵. Recunoașterea muncii sale, în acest caz, a venit doar după anul 1944.

Urmează alte vremuri dificile, determinate de instalarea regimului comunist și în România. Margareta Sterian își exprimă în continuare interesul pentru cultura occidentală și, în anul 1945, reușește să finalizeze traducerea volumul de poeme de Walt Whitman⁶⁶, pe care-l și ilustrează. În anul 1947 apare antologia poeziei americane, intitulată „Aud cântând America”. Traduce și poezie irlandeză și engleză. Ea însăși, scriitoare și poetă, publică volume importante: „Evocări de călătorie” (1971), „Castelul de apă” (1972), „Soare difuz” (1974), „Din petice colorate” (1977), „Viața prin hublou” (1986) sau „Poezii” (1988).

Chiar dacă pentru o perioadă de timp a fost marginalizată din cauza admirației sale pentru cultura americană, după liberalizarea parțială a regimurilor comuniste, în anii ’60, Margareta Sterian își continuă cu succes cariera, expunând în România, dar și la Paris, Praga, Geneva, Düsseldorf, Kiev, Roma, Haga, Tokyo, Moscova sau Leningrad.

Corneliu Baba (1906–1997) este considerat unul dintre cei mai remarcabili artiști români afirmați în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În perioada comunistă, datorită refuzului României de a invada Cehoslovacia, țara noastră începe să fie privită favorabil (pentru o perioadă scurtă de timp) de către statele occidentale. În anul 1969, în luna august, are loc vizita președintelui Statelor Unite în România, iar în anul 1970, Nicolae Ceaușescu îi întoarce vizita lui Richard Nixon și face o călătorie în America. În acest nou context politic, artiștii români vor încerca să se afirme în țările Europei occidentale⁶⁷ și în Statele Unite. Profitând de acest moment, chiar la sfârșitul anului 1970, Corneliu Baba, călătorind în America, a deschis o expoziție personală la galeria

⁶² Mariana Vida, *Margareta Sterian. Opera grafică*, București, 2003, p. 18–19.

⁶³ Olga Bușneag, *Margareta Sterian*, București, 1977, p. 7.

⁶⁴ Margareta Sterian, *Din Lumea Nouă*, în *Oblic peste lume*, Editura pentru Literatură și Artă a Academiei Române, București, 2017, p. 152–159.

⁶⁵ Mariana Vida, *Margareta Sterian. Opera pictată*, 2007, p. 34.

⁶⁶ Vasile Florea, *Margareta Sterian*, București, 1995, p. 16.

⁶⁷ Despre acest context de relativă libertate de călătorie în România comunistă vezi și Elena Olariu, *Ligia Macovei. Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie*, Editura Muzeului Municipiului București, 2018, p. 15–28.

Hartman, de pe Madison Avenue, New York⁶⁸. Aici a expus naturi statice cu flori, *Anemone*, arlechini, *Fata cu pană*, portrete, peisaje, nuduri, așa cum chiar artistul a notat în jurnalul său⁶⁹.

Pictorul, alături de soția sa, vizitează orașele New York, Pittsburgh, Washington, Philadelphia și își exprimă admirația pentru societatea americană, pentru profesionalismul oamenilor, pentru prosperitatea lor și pentru libertatea de care se bucură, chiar dacă privește destul de circumspect mercantilismul acestora. În timpul vizitei în America vinde un număr mic de lucrări prin galerie, iar acolo mai rămân alte 7 lucrări. Primește câteva comenzi de portrete, ca de exemplu portretul Laurettei, soția de origine italiană a arhitectului de origine română Rusu, rector la Columbia University și care a proiectat câteva clădiri importante la New York.

Tot în Statele Unite, Corneliu Baba vinde alte două lucrări, cu peisaje din Veneția, doamnei Strafford, o cunoștință a văduvei dirijorului Ionel Perlea, cel care a condus Orchestra simfonică din Connecticut. Prin intermediul doamnei Perlea, Corneliu Baba îi vizitează și pe soții Malaxa, stabiliți în Statele Unite, care-i cumpără două lucrări: un arlechin și un ulei cu flori roșii⁷⁰. Pictează o Veneție mică și pentru doamna Perlea și un ulei cu alte anemone pentru doamna Goldstein⁷¹. Experiența trăită în anii '70 în America de unul dintre cei mai importanți artiști români din a doua jumătate a secolului al XX-lea este un moment izolat. Din păcate, artiștii români care au trăit în România comunistă, deși foarte valoroși, reușesc să se impună foarte greu în Europa de vest sau în Statele Unite, mai ales că la începutul anilor '80 granițele României se reînchid și izolarea țării se manifestă mult mai pregnant. Inclusiv stilistic, mulți dintre ei sunt destul de diferiți de contemporanii lor promovați în marile galerii din Occident, realitatea lagărului socialist producând un tip de artă specific zonei.

Lena Constante (1909–2005) a studiat pictura la București cu Ipolit Strâmbu, continuându-și pregătirea artistică în Franța⁷², la fel ca mulți artiști în perioada interbelică. Pictorița s-a afirmat și în arta tapiseriei, a fost o importantă scenografă a teatrului de păpuși din București, dar a devenit și o celebră scriitoare, după ce și-a publicat cele două cărți autobiografice, referitoare la perioada pe care a petrecut-o în pușcăriile comuniste. Atât ea cât și soțul ei au fost apropiați ai lui Lucrețiu Pătrășcanu, liderul comunist căzut la un moment dat în dizgrația autorităților. Cele două cărți ale sale, „Evadare tăcută” și „Evadare imposibilă”, publicate după anul 1989, au avut un foarte mare succes în Europa de vest și în Statele Unite ale Americii, în țările în care au fost traduse. Lena Constante a fost căsătorită cu Harry Brauner, un excepțional etnomuzicolog și folclorist (fratele celebrului artist de avangardă Victor Brauner), Harry făcând și el pușcărie politică, amândoi soții fiind ulterior reabilitați. Lena Constante a participat cu lucrări la Expoziția Internațională de la New York, din anii 1939-1940, revenind în plin triumf cu aceste două extraordinare cărți biografice, după Revoluția română din anul 1989.

Constantin Antonovici (1911–2002) a studiat la Academia de Belle-Arte din Iași, fiind coleg cu sculptorul Iftimie Bârlădeanu și cu pictorul Petru Hârtopeanu, având ca profesori pe sculptorul Ion Mateescu și pe pictorul Nicolae Tonitza. Și-a continuat studiile în atelierul celebrului sculptor Ivan Meštrović, la Zagreb, și apoi la Viena și în Germania. În anul 1947 ajunge la Paris, unde se stabilește pentru 4 ani și lucrează în atelierul lui Constantin Brâncuși. Pleacă apoi în Canada și, în final, se stabilește în Statele Unite, în anul 1953. Influența lui Brâncuși este evidentă în operele sale. Multe dintre lucrările lui Antonovici fac parte în colecția Kreeger Museum din Washington, D.C. și un catalog complet al operelor sale a fost editat în anul 2013. În anul 2021, legatarul testamentar al artistului, Stephan Benedict (din New York) a donat câteva lucrări Muzeului Național al Bucovinei și în anul 2022 a fost organizată o expoziție dedicată acestui eveniment intitulată: „Sculptorul Constantin Antonovici discipolul lui Brâncuși în colecțiile Muzeului Național al Bucovinei”, curator fiind Vladimir Bulat, iar cel care a intermediat donația a fost Cristinel Boghian (din New York).

⁶⁸ Corneliu Baba, *Confesiuni și jurnale*, volumul II: 1969–1977, ediție îngrijită de Maria Muscalu Albani, Editura Muzeului Național de Artă al României, București, 2020, p. 160.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

⁷² *Seducție și triumf în artă, Femei-artist în România*, p. 86.

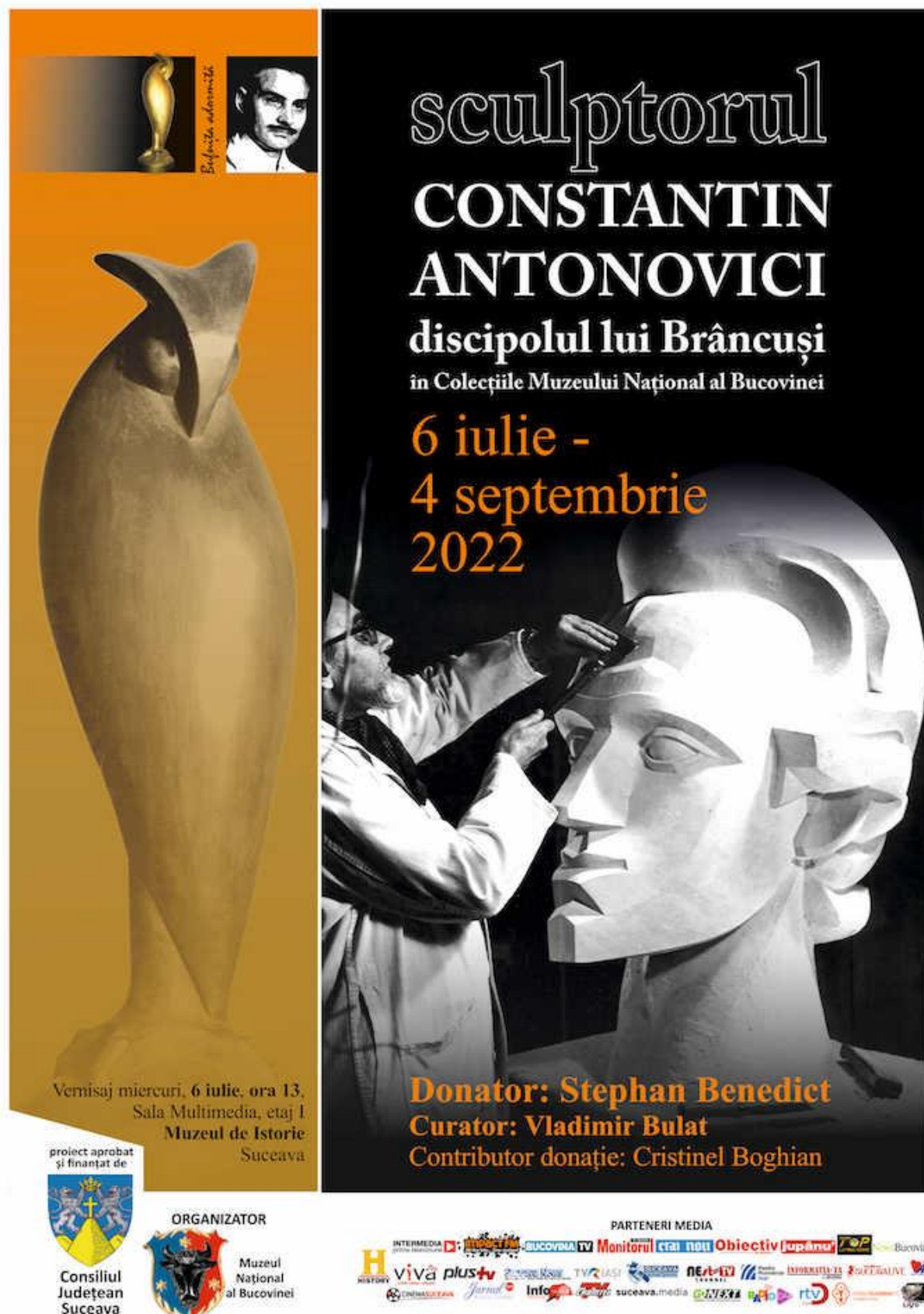


Fig. 6. Afîșul expoziției *Sculptorul Constantin Antonovici, discipolul lui Brâncuși, în colecțiile Muzeului Național al Bucovinei*, 2022.

Un caz mai aparte este cel al **Ilenei Castelli / Sonnabend (1914–2007)**, care s-a născut la București într-o familie prosperă din punct de vedere financiar. Tatăl său era româno-evreu, iar mama sa avea origine austriacă. Ileana a avut parte de o educație foarte rafinată, iar în anii '30 s-a căsătorit cu un dealer de artă italian, Leo Castelli, alături de care a deschis o galerie de artă la Paris, apoi s-au stabilit în SUA, în anii '40. La finele anilor '50, după divorțul de primul soț, s-a recăsătorit cu polonezul Michael Sonnabend, un alt dealer de artă⁷³. Alături de acesta a condus o importantă galerie la New York, promovând în America și arta europeană, după ce la Paris promovase arta americană novatoare. În anii '40 și mama sa, Marianne, a divorțat și s-a recăsătorit cu artistul de origine americană John D. Graham, acesta fiind și cel care a introdus-o pe Ileana în cele mai rafinate cercuri artistice de la New York.

Ileana Sonnabend este una dintre cele mai importante personalități care au susținut și încurajat artiștii contemporani cei mai novatori ai perioadei și au contribuit substanțial la strângerea legăturilor dintre arta europeană și cea americană⁷⁴.

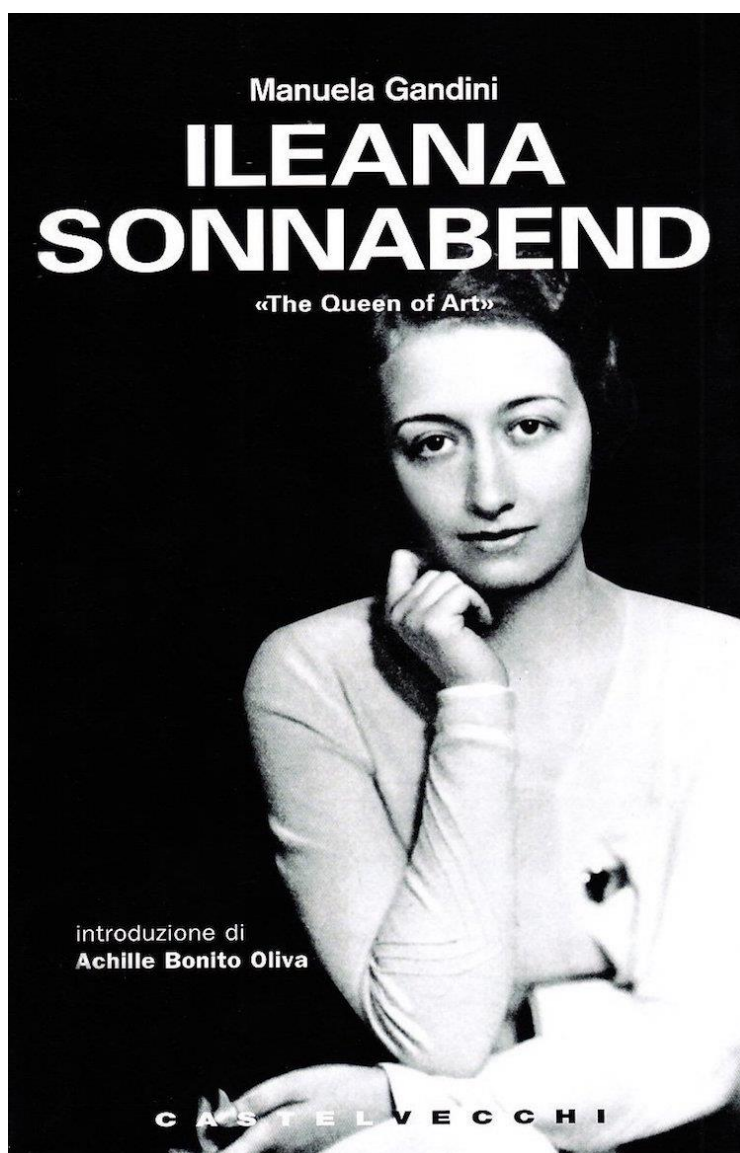


Fig. 7. Coperta lucrării monografice *Ileana Sonnabend. Regina artei*, ediția italiană, 2008.

⁷³ Pe data de 26 iunie 2024 a fost deschisă în București, la Muzeul Național de Artă al României, expoziția „Ileana Sonnabend & Arte Povera”, curatoarea Ilaria Bernardi accentuând în discursul expozițional contribuția determinantă a Ilenei Sonnabend la promovarea legăturilor artistice dintre Europa și Statele Unite ale Americii.

⁷⁴ Manuela Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Arts*, introduzione di Achille Bonito Oliva, Castelvechi, ediția italiană, 2008.

Unul dintre cei mai importanți artiști plastici români contemporani este și **Geta Brătescu (1926–2018)**, ea participând la expoziții organizate în toată lumea, consacrarea internațională venind mai ales după anul 1989. În perioada comunistă, în anul 1977, artista va participa la Bienala Internațională de Gravură de la Espinal, iar în anii 1983, 1987, Geta Brătescu va expune la Bienala de la São Paulo din Brazilia.

După îndepărtarea regimului comunist, în anul 1992, artista va deschide expoziția „The Myths and Stories of Geta Brătescu” la Museum of Art and Archeology din cadrul Missouri University, orașul Columbia. Continuă participarea la expoziții pe continentul american, fiind prezentă la expoziția „After the fall”, la Hudson Valley Center for Contemporary Art (2010–2011) și, urmează în anul 2011, expoziția „Vestigii – 1982”, ZonaMaco, la México Arte Contemporáneo, aceasta fiind o expoziție curatoriată de Adriano Pedrosa. Remarcabilă rămâne și expoziția deschisă la New Museum din New York, dar mai ales expoziția „A World of Its Own: Photographic Practices in the Studio”, deschisă la MoMA, New York. Geta Brătescu este prezentă din nou, în anul 2015, la MoMA în expoziția „Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America 1960–1980”⁷⁵.

Având în vedere valoarea creației sale și toate aceste reușite expoziționale, nu este de mirare că lucrări importante concepute de ea au ajuns în mari muzee din Statele Unite: la Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), la Hammer Museum din Los Angeles sau la San Francisco Museum of Art⁷⁶.

Paul Neagu (1938–2004) s-a născut în București, fiind pictor, desenator, gravor, sculptor, „performer”, poet și profesor de artă. Astăzi este considerat un artist profund novator, care a modificat radical modul de percepere a creației plastice contemporane. Paul Neagu a studiat și s-a stabilit o perioadă de timp la Timișoara și apoi a emigrat în Anglia, trăind la Londra, activând ca artist, dar și ca profesor de arte plastice. Neagu a predat cursuri de artă și în Canada, în perioada 1982–1983, la Universitatea Concordia din Montréal. A participat la expoziții de grup în Statele Unite ale Americii, iar lucrările sale se află în mari muzee din Marea Britanie, din România, dar și la Muzeul de Artă din Philadelphia, de exemplu.

Un alt important sculptor român cu un mesaj plastic puternic, afirmat în perioada comunistă, a fost și **Constantin Popovici (1938–1995)**. În anul 1971, el a realizat sculptura monumentală dedicată electricității de la Vidraru și monumentul dedicat lui George Bacovia din Bacău. Popovici a conceput și câteva cicluri de desene monumentale, subsumate expresionismului abstract, iar o parte dintre au fost prezente și la „Gallery Art 57” din New York, în anul 1989⁷⁷, într-o expoziție de grup.

Ovidiu Colea și Frederick Hart (1943–1999). Hart a fost unul dintre cei mai apreciați sculptori nord-americani, el fiind cel care a realizat spectaculoase lucrări pentru National Cathedral din Washington. În Statele Unite, Hart este extrem de apreciat și pentru Memorialul Veteranilor din Vietnam (1984), aflat la Washington, sau pentru statuia președintelui Jimmy Carter (1994), sculptorul realizând însă un număr impresionat de monumente publice și private în toată America. Frederick Hart a experimentat o nouă tehnică de prelucrarea a acrilicului, realizând din acest material, printre altele, o cruce pe care a dăruit-o în anul 1997 papei Ioan Paul al II-lea, mărindu-și celebritatea în toată lumea. Inedita tehnică de prelucrarea a acrilicului a dezvoltat-o împreună cu Ovidiu Colea, românul care își va deschide în America o fabrică de artă decorativă. Aici s-au realizat cele mai importante experimente și turnări în acrilic. Matrițele se distrug după realizarea unei serii pentru a nu permite multiplicarea lor fără control și sub calitatea verificată și atestată chiar de artist⁷⁸.

După ce-l de-Al Doilea Război Mondial au existat mulți artiști români care au emigrat și s-au stabilit în Statele Unite ale Americii, printre aceștia numărându-se și **Cornel Antonescu**. Artistul s-a născut în anul 1944 la Comana, Giurgiu, iar în anul 1970 a absolvit Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu”. Pictorul a plecat în Statele Unite în anul 1984, anii cei mai dramatici și triști ai regimului Ceaușescu. Cornel Antonescu a primit cetățenie americană în anul 1990, după revoluția care a îndepărtat regimul comunist din România. În patrimoniul Pinacotecii București există câteva lucrări realizate de acest artist, printre care: „Peisaj”, „Țăran” și „Mihai Viteazul”.

⁷⁵ *Apparitions. Geta Brătescu – The Romanian Participation at the 57-th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia* / Participarea României la ce-a de-a 57-a Expoziție Internațională de Artă Bienala de la Veneția, Biography, editori Magda Radu, Diana Ursan, Koenig Books, Londra, 2017, p. 246–255.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 254.

⁷⁷ Elena Olariu, Mariana Vida, *Constantin Popovici și seducția modernității*, seria „Donații și donatori”, catalog de expoziție, Editura Muzeului Național de Artă al României, București, 2015, p. 28.

⁷⁸ La București a fost organizată prima expoziție din România dedicată tehnicii de sculptură în acrilic, în anul 2021, la Galeria de Artă Rotenberg-Uzunov, expoziția fiind intitulată: „Prima dată. Frederick Hart în România”, curator Elena Olariu, lucrările fiind aduse în țară de sculptorul Bardă, care a expus și el lucrări în această expoziție.

Soții **Semproniu Iclozan (n. 1938)** și **Cornelia Iclozan** au emigrat și ei în Statele Unite, artista de origine română devenind conservator de artă. În România, înainte de a emigra, cei doi artiști au participat la câteva dintre saloanele de artă ale epocii, câteva din lucrările expuse de ei ajungând și în colecția Pinacotecii București⁷⁹. Însă, lista artiștilor care au emigrat în Statele Unite este extrem de lungă și acest subiect merită să fie cercetat în profunzime și dezvoltat și în viitor. Studiul de față și-a propus să puncteze doar câteva momente mai importante ale intersectării dintre arta românească și arta americană, „aventură” experimentată de sculptorul Carol Storck.



Fig. 8. Semproniu Iclozan, *Victorie*, ulei pe pânză, Pinacoteca București, Muzeul Municipiului București.

⁷⁹ Semproniu Iclozan: „Singurătate”, „Calm”, „Natură statică”, „Mihai Viteazul”, „Victorie”, „Festival George Enescu” și Cornelia Iclozan, „Peisaj contemporan” și „Irigații”.



Fig. 9. Cornelia Iclozan, *Peisaj contemporan*, ulei pe pânză, Pinacoteca București, Muzeul Municipiului București.

Demn de remarcat este și volumul dedicat artiștilor români care au emigrat în Occident în perioada comunistă și au activat în Europa și în America de Nord sau de Sud⁸⁰. Plecarea definitivă din România comunistă le-a permis artiștilor să expună în toate marile centre de artă din lume, așa cum o demonstrează și biografiile lor, adunate de Ionel Jianou, Gabriela Carp, Ana Maria Covrig și Lionel Scantéyé, în lucrarea „Les artistes roumains en occident”. Din studierea acestor biografii se poate observa că aproape 52 %⁸¹ dintre artiștii menționați au expus în Lumea Nouă și o parte dintre ei chiar s-au stabilit definitiv în cele două Americi. Datorită libertății de mișcare de care au beneficiat, afirmarea lor a fost firească și participarea la mari evenimente internaționale a fost intensă. Din păcate, activitatea lor a rămas foarte puțin cunoscută de opinia publică din România, deși lista celor care au lucrări

⁸⁰ Ionel Jianou, Gabriela Carp, Ana Maria Covrig, Lionel Scantéyé, *Les artistes roumains en occident*, American Romanian Academy of Arts and Sciences, Paris, 1986.

⁸¹ Calculul procentual a fost realizat de autor.

în colecții americane, au expus sau au emigrat definitiv în cele două Americi este cu adevărat impresionantă: Pic Adrian, Constantin-Tico Aramescu, Georgeta Aramescu, Tudor Banuș, Gabriela Silvia Beju, Catalina Mateescu-Bogdan, Sami Briss, Anca Romalo-Buescu, Laetitia Bucur, Ilana Cernat, Emil Ciocoiu, Georgette Crainic, Paul Danigton-Cismas, Monica Damian-Eyrignoux, Horia Damian, Jean David, Dimitrios Demou, Radu Dragomirescu, Eugen Drăguțescu, Maria Droc, Natalia Dumitresco, Renata Duncan-Guertin, Salomon Edwin, Stephan Eleutheriadis, Șerban Epure, Simona Ertan, Sorel Etrog, Nicolae Fleissig, Niculai Florin Georgescu, Grebu Devis, Alfred Grieb, Dinu-Alexandre Grigoresco, Groza Nicolae, Robert Helman, Fausto Holban, Jacques Herold, Idel Ianchelevici, Rodica Iliescu, Gina Ionescu, Joseph Iliu, Hans-Sigismund Ipser, Ion Isaila, Alexandre Istrati, Tuvia Juster, Peter Jacobi, Dvora Kopan, Josef Koppandi, Myra Landau, Emeric Marcier, Patriciu Mateescu, Ariel Moscovici, Bata Marionov, Ștefan Munteanu, Eugène Mihăescu, Daniel Motz, Octavia Molea-Suciu, George Năsturel, Nicapetre, Paul Neagu, Omero Orasianu, Octavian Olariu, Cristian-Eugen Paraschiv, Constantin Pauleț, Nicolae Petra, Olga Porumbaru, Radu Anton Maier, Andrei Revesz, Jehuda Rodan, Horia Roșca, Victor Roman, Marina-Maria Rousseau, Nicolae Roșu, Moise Rubingher, Iosif Salamon, Diana Schor, Mircea Șepilici, Andrei-Florea Sorel, Ilóna Tóth-Szücs, Sirarpy Torossian, Georges Tomazi, George Tzipoia, Stella Văleanu, Cornelia Velcescu, Ion Vlad, Viorica Velescu-Ilie.

Ca urmare a unor politici de valorificare și achiziții extrem de inteligente și datorită unor colecționari foarte bine informați, în Statele Unite au ajuns lucrări importante ale unor mari artiști români. Este vorba de opera reprezentanților de vârf ai curentelor de avangardă, ca: **Victor Brauner**, **Marcel Iancu** sau **Tristan Tzara**, de exemplu. Nu lipsesc din colecțiile americane nici artiștii contemporani, precum **Dan Perjovschi**, **Ion Grigorescu**, **Horia Damian**, **Ion Bițan**, **Diet Sayler**, **frații Tobias**, **Daniel Spoerri**, **Saul Steinberg** sau Adrian Ghenie, operele de artă ale acestora demonstrând încă odată legătura intrinsecă stabilită între arta europeană și cea americană, la care artiștii români au avut, și încă mai au, o pagină interesantă de scris.

Într-o societate extrem de mercantilă, **Adrian Ghenie (n. 1977)** s-a remarcat prin cota sa foarte mare pe piețele de artă actuale. De exemplu, doar una dintre lucrările realizate de el, „Babe in the Woods”, pictată în 2008, a fost vândută în anul 2019 la casa de licitație Christie's din New York, cu 2,29 milioane dolari.

Finalul simbolic al acestui studiu îi aparține **Ecaterinei Vrana Gora (1969–2019)**, care este prima pictoriță din România prezentă cu o expoziție personală (în anul 2017) la cel mai mare târg de artă contemporană din lume „The Armory Show” din New York, fiind reprezentată de galeria lui **Mihai Nicodim** (galeria are reprezentare la București, Los Angeles și New York). Anterior, în anul 2016, lucrările Ecaterinei Vrana Gora au fost expuse la Nicodim Gallery din Los Angeles⁸². De altfel, Galeria Nicodim promovează pe plan internațional un valoros grup de artiști contemporani români: Adrian Ghenie, **Ciprian Mureșan**, **Șerban Savu** sau **Cristian Răduță**, sperând ca aceste prezențe să devină tot mai numeroase.

*

Așa cum se poate observa, studiul de față și-a propus doar să sintetizeze datele cele mai importante care au fost publicate până acum, privitoare la artiștii români și lucrările lor care au ajuns în Lumea Nouă, fără a se putea epuiza deocamdată acest subiect epopeic.

Accentul a căzut de această dată pe artiștii care s-au afirmat în secolul al XIX-lea, dar și în perioada interbelică. Nu am dorit să excludem din studiu artiștii contemporani, mulți dintre ei fiind deocamdată doar semnați. Există în acest moment un număr semnificativ de artiști care ar mai trebui identificați și cercetați, dar demersul urmează să fie continuat în viitor, tema meritând, datorită importanței sale, să fie dezvoltată într-un consistent volum.

Totuși, câteva concluzii se conturează deja. Prima dintre ele este legată de faptul că relațiile dintre arta românească și cea americană a fost și este extrem de intensă, chiar dacă amploarea acestui fenomen a fost destul de puțin conștientizată de opinia publică din România. O altă concluzie îmbucurătoare se leagă de faptul că se poate constata că pe teritoriul american se află un număr semnificativ de lucrări realizate de artiști români, o parte dintre acestea fiind creația celor care au călătorit sau au emigrat definitiv în Statele Unite, artiștii fiind însă formați la școala românească de artă, dar și în marile centre europene unde și-au continuat studiile.

⁸² Muzeul Municipiului București a organizat expoziția „Ecaterina Vrana: UnSeen”, în perioada 9 iulie – 14 noiembrie 2021 la Muzeul Nicolae Minovici, curator Felicia Raetzky.

La fel de important este să constatăm că multe lucrări au ajuns în muzeele din America datorită colecționarilor americani sau români, care au donat operele de artă pe care le achiziționaseră din mari galerii sau direct de la artiști, așa cum este cazul sculpturilor create de Constantin Brâncuși, respectiv al picturilor realizate de Theodor Pallady. Remarcabile sunt și lucrările care au rămas în Statele Unite după închiderea Expoziției Universale, organizată între anii 1939–1940, și care nu au mai putut fi restituite din cauza izbucnirii războiului și instaurării regimurilor comuniste din Europa de Est. La modul ideal, adunate într-o monumentală expoziție, toate aceste lucrări ar putea reflecta magistral întregul spectacol al artei românești care a venit în contact cu cea americană, pornind din secolul XIX și ajungând în secolul XXI.

Rămânerea lucrărilor realizate de artiști români în America, în patrimoniul unor muzee sau colecții de referință, este benefică atâta timp cât respectivele lucrări vor începe să fie valorificate mult mai intens, povestea lor făcând deja parte din istoria artei și a patrimoniului american, parcursul lor extraordinar creionând însă și o pagină extrem de spectaculoasă din istoria artei românești.

ION STOICA DUMITRESCU (1886–1956) – PICTOR DE PRIM RANG AL RĂZBOIULUI DE ÎNTREGIRE

de SORIN CRISTESCU

Abstract: Stoica Dumitrescu, painter trained in Munich and under the influence of great Romanian masters, a painter both traditionalist and modern, academist and realist, immortalized in many of his paintings, less glorifying, the tragedies of simple people, of peasants, who through their heroism and sacrifice fulfilled the national dream ideal: Greater Romania.

Keywords: paintings with historical subjects, human tragedies of war, World War I.

Toate războaiele din istorie, de mai mare sau mai mică amploare, au înflăcărat talentul și imaginația pictorilor și sculptorilor care au imortalizat pentru eternitate atât faptele de eroism ale luptătorilor cât și tragediile prin care trec civilii, femeile și copiii prinși în nenorocirile conflictelor. Așa cum este și firesc pictarea evenimentelor războinice continuă decenii la rând după încheierea respectivei confruntări.

Nici istoria românilor nu putea face excepție. Pe fondul valorizării istoriei naționale ca sursă de inspirație pentru marii pictori precum Theodor Aman (1831–1891), războiul de independență din anii 1877–1878, campania de la sud de Dunăre din iulie-august 1913 și mai ales Războiul de Întregire din anii 1916 – 1919 au prilejuit afirmarea celor mai mari pictori din istoria artelor românești și realizarea unor capodopere pentru eternitatea națiunii române.

Unul dintre acești pictori a fost Ion Dumitrescu cunoscut în istoria artei ca Stoica D. sau Ion Stoica Dumitrescu (11 mai 1886, Zănoaga, Dolj – 20 decembrie 1956, București). A fost un pictor recunoscut pentru contribuția sa majoră la educația poporului în spiritul valorilor naționale remarcându-se în special prin lucrările cu tematică eroică și istorică. Tablourile sale ilustrează privitorului legende istorice care definesc și conturează elementele definitorii ale idealului național românesc.

Artist format atât în țară, cât și în străinătate – și-a început studiile la Școala Elementară de Meserii din Olt, a continuat pregătirea la Școala de Arte Frumoase din București (1900–1905), apoi a urmat cursurile Școlii de Arte Frumoase din München până în 1909 unde l-a avut profesor pe renumitul pictor al cailor Angelo Jank (1868–1940). Dumitrescu a călătorit și a studiat foarte mult în Franța și în Italia.

În timpul vieții, pictorul a participat la numeroase expoziții personale și colective cu tematică istorică (expune chiar și la Paris, la Muzeul Războiului). În intervalul 1920–1927 se remarcă ca ilustrator pentru editura Cartea Românească, fiind totodată restaurator și pictor la Muzeul Militar din București.

Pictorul Stoica Dumitrescu a fost unul dintre cei mai de seamă promotori ai valorilor istoriei naționale, discursul său vizual sublimând mesajul eroic al legendelor legate de trecutul țării. Lucrările lui Stoica Dumitrescu – *Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, *Stejarul din Borzești*, *Cuza Vodă și Moș Ion Roată*, *La han*, *Barbu Lăutaru* sau *Luptele de la Mărășești* – au contribuit din plin la promovarea valorilor identității naționale. Prin lucrările sale, Stoica Dumitrescu a transmis un mesaj de speranță și triumf specific acelei epoci aflate în plin elan de realizare a idealului național¹.

Pictorul Stoica se afirmase ca grafician cu cel puțin un deceniu înainte de războiul de întregire când talentul său fusese remarcat de o personalitate marcantă a epocii, istoricul și jurnalistul Nicolae Iorga, altminteri o persoană cu un simț artistic mai puțin dezvoltat. Iorga l-a ales pe Stoica pentru a ilustra prima pagină a ziarului care va ajunge repede la celebritate *Neamul Românesc*, primul număr fiind cel din 10 Mai

¹ Pe larg Paul Rezeanu, *Stoica D.*, 1990.

1906. Tot Iorga i-a cerut lui Stoica să-i illustreze în 1907 una din cărțile sale de călătorie *Prin Bulgaria la Constantinopol*, unde condeul fermecat al pictorului surprinde detaliile cu precizia desenelor de pe bancnote, ba chiar autorul acceptă și caricatura sa la începutul cărții.

CARTEA I.
DE LA DUNĂRE LA SOFIA.



Fig. 1. Caricatura lui Nicolae Iorga realizată de pictorul Stoica D.

Faima de ilustrator a lui Stoica s-a răspândit rapid: în 1915 va ajunge să illustreze ediția princeps din 1915 a romanului lui Mihail Sadoveanu *Neamul Șoimăreștilor*, care va cunoaște ulterior un număr mare de ediții.

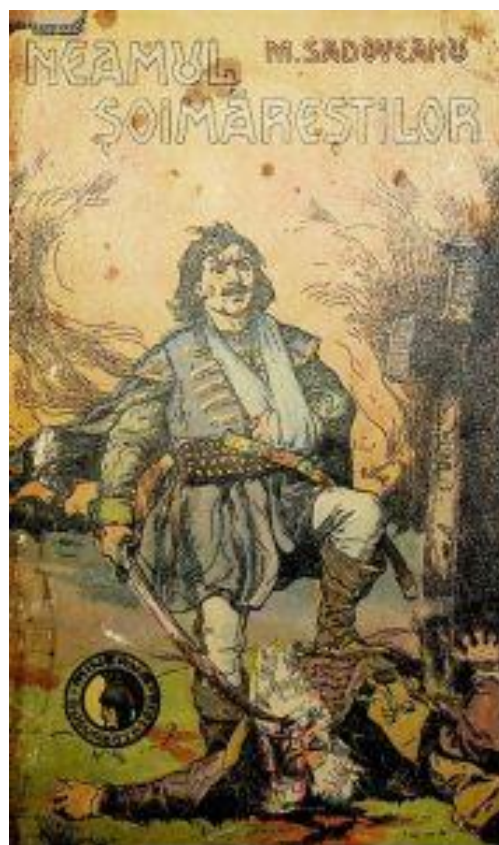


Fig. 2. Coperta romanului lui Mihail Sadoveanu, *Neamul Șoimăreștilor* (1915).

Anii tragici, care au făcut posibilă manifestarea pe deplin a geniului artistic al artistului, au fost anii Războiului de Întregire. În primele luni ale campaniei din 1916, armata română, armata unei țări mici și sărace, a suferit pierderi grele și a trebuit să se retragă din fața trupelor Puterilor Centrale abandonând capitala la 24 noiembrie/6 decembrie 1916 și trei sferturi din teritoriul țării. Linia frontului s-a stabilit în ianuarie 1917 pe Carpați și în zona dintre curbura Carpaților și Delta Dunării, pe o linie ce trecea pe la nord de orașul Focșani. În aceste condiții Curtea regală, parlamentul, guvernul și principalele instituții ale statului s-au refugiat la Iași. Armata română s-a retras în Moldova, trecând printr-un amplu proces de refacere și reorganizare, realizat într-o perioadă relativ scurtă, elementul cel mai important fiind Misiunea Militară Franceză, condusă de generalul Henri Mathias Berthelot, sosită în țară la 15 octombrie 1916.

În această atmosferă, pictorul Stoica Dumitrescu își manifestă plenar idealul artistic așa cum fusese formulat în 1892 de poetul George Coșbuc: „Sunt suflet în sufletul neamului meu/ Și-i cânt bucuria și amarul-/ În ranele tale durutul sunt eu/ Și-otrava deodată cu tine o beu/ Când soarta-ți întinde paharul./ Și-oricare-ar fi drumul pe care-o s-apuci/ Răbda-vom pironul aceleiași cruci/ Unindu-ne steagul și larul/ Și-altarul speranței oriunde o să-l duci/ Acolo-mi voi duce altarul.” Desigur, nu știm dacă aceste versuri au avut sau nu vreo influență asupra pictorului.

Doritor să mobilizeze artiștii în slujba idealului național pentru ca operele lor să mențină moralul românilor condamnați la viața grea din iarna lui 1917 în ziua de 2 februarie 1917 Marele Cartier General a organizat apariția ziarului *România* „organ al apărării naționale”, în echipa de reporteri-desenatori de război la această publicație. Ziarul, cu apariție cotidiană, avea redacția în Iași, pe strada Lăpușeanu nr. 33, administrația în strada Ștefan cel Mare nr. 21, în funcția de director se afla locotenentul în rezervă Mihail Sadoveanu, iar prim redactor Octavian Goga. Din colectivul de redacție mai făceau parte scriitorii Petre Locusteanu, George Ranetti, Ion Minulescu, Corneliu Moldoveanu, N. N. Beldiceanu, Mircea Rădulescu, Radu D. Rosetti ș.a. Colaborau Nicolae Iorga, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Ion Agârbiceanu, Vasile Voiculescu, Alexandru T. Stamatiad, Zaharia Bârsan, poetul Vasile Militaru etc

Pictorul Stoica s-a remarcat prin realizarea unei serii de gravuri care au impresionat profund privitorii din acea vară a lui 1917 care avea să vadă mai întâi Parlamentul votând reformele în baza cărora va funcționa România Mare – reforma agrară și reforma votului universal (iunie) și apoi izbânzile nemuritoare ale armatei române de la Mărăști, Mărășești Oituz (iulie – august). Cât de puternic a fost impactul gravurilor lui Stoica aflăm din ziarul *România*, din 6 (19) iunie 1917, unde pe prima pagină putem citi următorul articol semnat de Nicolae N. Beldiceanu². Rămâne categoric cea mai frumoasă descriere artistică a lucrărilor pictorului și în egală măsură un portret moral al artistului, om de o modestie cu totul deosebită. Îl reproducem integral:

„Pictorul D. Stoica

Cronicarul de icoane a trecutului nostru, expune în vitrina unei librării trei gravuri din război.

Cu vânățul creionului ori cu negrul cernelii, pictorul Stoica a izbutit întotdeauna să obție masivitatea celor mai păstoase picturi și delicatetea vaporosă a celor mai străvezii acuarele. Înzestrat cu asemenea calități de desen, haina fastuoasă a culorii îi devine aproape inutilă de aceia pare că preferă bogăției paletelor, sobrietatea creionului ori a peniței.

Pe lângă darul de a prinde din câteva trăsături sigure, o mișcare ori o figură caracteristică – de la ce dintâi începuturi ale sale, a dovedit o rară înțelegere a trecutului. Din câteva linii tari, ca săpate în piatră, a știut să învie figurile eterne ale epopeii noastre. Din cele dintâi desene ale sale răsare același suflet, îngenunchat cu evlavie în fața altarului trecutului. În toată harnica sa activitate a disprețuit formulele cari i-au amețit pe atâția de la noi. I-am urmărit cu dragoste și nădejdi mari, zi cu zi, an cu an, munca înfrigurată. Din fiecare schiță făcută în fugă, vibra sufletul viforos al trecutului. De pictorul Stoica m-am apropiat întotdeauna ca de un vechi boier sfătos care soarbe domol din filigeanul de cafea ori din paharul cu vin de Cotnari și-mi povestește de turci și de tătari și de bejării spre cetățile întunecate ale munților. De câte ori m-am apropiat de pictorul acesta lipsit de pretenții și atât de stânjenit și de rătăcit în lumea limbută și zădarnică a cafenelelor noastre artistice – mi s-a părut că-s într-o albă odaie patriarhală, cu miros de busuioc și de sulfină, cu vechi divanuri odihnitoare, cu iartagane și sânețe³ pe pereți.

Cele trei gravuri din războiul de azi ne arată din belșug ce nădejdi trebuie să legăm de munca sa.

În întâia gravură – o încăierare în pridvorul unei case de țară – o virtuozitate de desen, o bogăție de mișcări, de atitudini încordate, de încăleștări deznădăjduite, cum nu s-au văzut în nici una din compozițiile noastre. Pe urmă sunt așa de caracteristice

² N. N. B. sunt inițialele sub care semna Nicolae N. Beldiceanu (1881–1923) fiul prozatorului Nicolae Beldiceanu (1844 – 1896). A fost prozator de nuanță sămănătoristă, jurnalist marcant al epocii și traducător al lui Guy de Maupassant. Soția sa Victoria Nădejde Beldiceanu (1878–1969) era artist plastic, promova „pictura cu mătase”, era fiica lui Ioan și Sofia Nădejde. A fost tatăl lui Nicoară Beldiceanu (1920–1994) istoric al Imperiului Otoman.

³ Sâneță, sânețe, puști primitive cu cremene din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

capetele uscate (osoase) ale soldaților noștri și căpățânele fâlcoase, masive ale nemților; sunt atât de variate, atât de viguros construite, că, fără să vrei te gândești la galeria de tipuri a marelui Daumier⁴.

Al doilea desen: câteva căruți sfărâmate și cai prăbușiți la pământ. Numai doi căiuți de țară au mai rămas în picioare în peisajul pustiit de ghiulele. Stau neclintiți, cu capetele mari plecate, siluetați puternic pe zarea în flăcări. În primul plan e un soldat cu fața spre cerul pe care nu-l va mai vedea niciodată. Și-n tot pustiul acesta tragic, a mai rămas în picioare un stâlp de telegraf și un copac desfrunzit. Atât!

Caii, în diferite poziții și racursiuri, sunt tratați cu o siguranță și cu o vigoare la care n-a ajuns, până acum, nimeni la noi. Sunt unici în toată pictura noastră; și sunt căiuții noștri amărâți – după cum soldații săi, uscați ca niște moaște, sunt soldații noștri.

A treia schiță e de o zguduitoare adâncime simbolică: Un soldat, izbit de moarte de un glonte, s-a târât însângărat, pe brânci, până la o troiță singuratică. Îmbrățișează simbolul suferinței și Hristos se desprinde, ca o lumină de pe cruce; se apleacă, cu dragoste de vechi prieten al Durerii și mângâie eterna suferință omenească.

Gravurele acestea ar trebui răspândite în sute de mii de exemplare. Ce frumos ar fi să ajungă până în cele mai umile case, aceste trei icoane ale suferinței acelor cari, cu brațele încleștate îndărătnic pe coarnele plugului Morții, ară lanurile României viitoare.

N. N. B.”⁵

În aceste condiții chiar atunci, prin Ordinul Circular Nr. 9400 din 23 iunie 1917 al șefului Marelui Stat Major al Armatei Române, generalul Constantin Prezan, un număr de 35 de artiști plastici au fost mobilizați la Marele Cartier General de la Iași. Acesta intenționa să creeze Muzeul Național Militar, instituție „*în care să se păstreze pentru viitor toate lucrările ce vor reprezenta paginile cele mai alese ale războiului, clipele de restriște, ca și eforturile prin care nădăjduim a se îndeplini idealul nostru național*”⁶. În acest scop, artiștilor plastici mobilizați pe lângă Marele Cartier General din Iași, Secția a III-a Adjunctură, li s-au creat condiții speciale de deplasare în teatrele de operații ale războiului, pentru a executa desene-reportaje de pe câmpul de luptă. Pe lista pictorilor și sculptorilor mobilizați se află toată gloria artelor plastice românești: Ion Jalea, Corneliu Medrea, Oscar Han, Dimitrie Mățăuanu, Alexandru Călinescu, Alexandru Talpoșin (Severin), Gheorghe Stănescu, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Dărăscu, Grigore Negoșanu, Dimitrie Hârlescu, Constantin Petrescu-Dragoe, Alexis Macedonski, Constantin Bacalu, Aurel Băeșu, Dumitru Brăescu (născut în comuna Buciumeni, județul Galați, frate al viitoarei celebre parașutiste-pilot Smaranda Brăescu), Traian Cornescu, Otto Briese, Ion Mateescu, Petre Bulgăraș, Alexandru Poitevin-Scheletti, Toma Tomescu, Richard Hette, Remus Petre Troteanu, Gh. Ionescu-Doru, Emilian Lăzărescu, Ignat Bednarik, Atanasie Constantinescu etc. Aceștia li s-au adăugat și pictorii D. Stoica și Nicolae Mantu care lucrau în redacția ziarului „România” din prima zi a apariției sale.

Modelul pe care l-a avut generalul Constantin Prezan în luarea hotărârii mobilizării artiștilor plastici în Marele Cartier General de la Iași a fost desigur cel al generalului dr. Carol Davila, care în Războiul de Independență din 1877–1878 i-a invitat pe Nicolae Grigorescu, Carol Popp de Szathmari, Sava Henția și G. D. Mirea să însoțească trupele, ca atașați pe lângă ambulanța Marelui Cartier General, pentru a executa desene-reportaje la fața locului în vederea realizării mai apoi, în atelier, a unor lucrări definitive în care să eternizeze eroismul ostașilor români sau să oglindească dramele populației civile și ororile războiului. Acum, numărul artiștilor plastici mobilizați a fost mult mai mare, aceștia, așa cum se precizează în Ordinul menționat, „*dintr-o pornire curată de patriotism și de înălțător sentiment artistic și-au pus talentul la dispoziția noastră, declarând că toate operele ce vor concepe și executa le vor încredința în deplină proprietatea statului, renunțând la orice fel de răsplată pentru munca depusă*”⁷.

Cum s-a folosit pictorul Stoica de „condițiile speciale de deplasare în teatrele de operații ale războiului” aflăm de la Nicolae Iorga, care a consemnat în volumul I al *Memoriilor* sale apărute în 1931:

„2 Iulie 1917. Denize⁸ vine pentru a se înțelege cu pictorul Stoica, care ar vrea să facă un portret al Reginei. (p. 55)

27 Iulie 1917. Pictorul Stoica vine de la Tecuciu⁹. După lupta de la Putna, unde la schimbarea Rușilor au pătruns Germanii cu gazuri asfixiante, ruși fugari veneau în oraș, arătând degete rănite și strigând: Ghermanții! Poliția și armata noastră au trebuit uneori

⁴ Honoré Daumier (1808–1879), pictor, sculptor, caricaturist și grafician francez, celebru în epocă pentru caricaturile și desenele sale cu caracter politic și social. După moartea sa, va fi recunoscut ca unul dintre marii pictori ai secolului al XIX-lea.

⁵ Ziarul „România”, 6 Iunie 1917

⁶ Barbu Brezianu, *Gruparea Arta Română*, în *SCIA – AP*, Tom 11, nr. 1, 1964, p. 149–150.

⁷ Pe larg în Adrian-Silvan Ionescu, *Artiști și soldați. Plasticienii atașați Marelui Cartier General și realizările lor 1917–1918*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, Tom 7 (51) 2017, pp. 774,

⁸ Gaetan Denize (1869–1930) preceptor al micului principe Nicolae și apoi secretar particular al reginei Maria. Va fi cel mai important organizator al domeniului de la Balcik al reginei.

⁹ Oraș la 12 km nord de linia frontului în care se afla cartierul general al Armatei I, conduse inițial de generalul Constantin Christescu și apoi de generalul Eremia Grigorescu, și care pe toată durata bătăliei de la Mărășești (24 iulie/6 august – 21 august/3 septembrie 1917) s-a aflat sub tirul artileriei grele germane.

să tragă. Ofițerii noștri sunt furioși că prin aceasta li s-a redus ofensiva mult dorită. Ei îmi cer să nu mă duc aiurea și să vin în mijlocul lor. (p. 78)

12 August 1917. Pictorul Stoica vine de pe front. Efectele artileriei noastre sunt teribile. Regimente întregi de-ale dușmanului se distrug. Soldații noștri nu iartă la baionetă pe nimeni. (p. 94)

8 Septembrie 1917. Gălbănirea se întinde. E bolnav pictorul Stoica. Prințul Carol abia a putut trece dintr-o odaie în alta. (p. 112)

29 Septembrie 1917. Regina vorbește de calendarul pe care îl pregătește soldaților, de buna impresie ce i-a făcut-o pictorul Stoica, de care a fost întovărășită pe front, de nevoia de a se răsplăti artiștii, altfel decât din plata brutală a operei lor¹⁰.

Iată într-adevăr un artist „suflet în sufletul neamului său” care nu ezită să meargă pe front sub focul inamic pentru a vedea cu ochii săi cum arată războiul și ce sunt în stare să facă țărani români în uniformă militară.

Însemnările lui Nicolae Iorga ne-au determinat să cercetăm *Jurnalul de Război* al reginei Maria, publicat în trei volume la Editura Humanitas în anii 2015–2017:

Coțofenești, 22 august/4 septembrie 1917. Mi-am petrecut toată ziua în spital, trecând de la o baracă la alta – bucuria lor la vederea mea și gândul că voi rămâne printre ei o vreme erau emoționante. Aici sunt aproape numai răniți grav, cazuri foarte triste, suferință de neimaginat, îndurată cu răbdare. Sunt alături de mine și prietenul meu Panaitescu (traducătorul meu) și Stoica, un tânăr pictor care vrea să facă schițe – e foarte talentat. Mă urmează la fiecare pas, cărând tot ce-mi trebuie pentru răniți, și petrecem ore lungi printre soldați, vorbindu-le, aducându-le alinare, oferindu-le mărunțișuri¹¹.

La sfârșitul anului 1917, mai precis la 23 noiembrie/9 decembrie 1917, în condițiile instaurării la Petrograd la 25 octombrie/7 noiembrie a regimului bolșevic – sponsorizat de Germania lui Wilhelm al II-lea pentru a determina Rusia să încheie pace separată – România a trebuit să accepte semnarea alături de ruși a armistițiului de la Focșani, demers preliminar încheierii păcii separate de la Buftea-București din 24 aprilie/7 mai 1918.

În durerea unui întreg popor care a urmat acestei decizii politice, printre cele mai importante rezultate ale inițiativei luată de generalul Constantin Prezan a fost materializat în „Expoziția de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați”, deschisă în ziua de 24 ianuarie 1918, în patru săli de la Școala de Arte Frumoase din Iași, fosta Academie Mihăileană. Era menită să fie o replică la expozițiile pictorilor români organizate de ocupanții germani la București, la ateneul român în septembrie 1917 și ianuarie 1918. Expoziția de la Iași a cuprins 61 de lucrări de pictură, sculptură și desene semnate de 32 de plasticieni. Iată cum a relatat evenimentul ziarul *România* (nr. 327, 27 ianuarie 1918): „Marele Cartier General a avut fericita idee să mobilizeze pe artiștii noștri pictori și sculptori pentru ca prin talentul lor să immortalizeze fapte eroice de pe câmpul de luptă și să lase viitorimei icoane vii asupra marilor momente prin care trece neamul nostru. Lucrările executate de acești artiști au fost adunate într-o expoziție, care s-a deschis azi dimineață în localul Școlii de Arte Frumoase. Sunt o sumă de lucrări de valoare, datorate pictorilor Bacalu, Brăescu, Briesse, Băeșu, Cristoloveanu, Constantinescu, T. Cornescu, St. Dimitrescu, D. Hârlescu, Ionescu-Doru, E. Lăzărescu, A. Macedonsky, N. Mantu, Petrescu Dragoe, Poitevin, C. Ressu, D. Stoica, Th. Sion, T. Tomescu, P. Troteanu și sculptorilor A. Călinescu, A. Chiciu, O. Han, R. Hette, I. Iordănescu, I. Jalea, I. Mateescu, D. Mățăoanu, C. Medrea, A. Severin, Gh. Stănescu și Gh. Tudor. Deschiderea expoziției a fost onorată de M. S. Regina, A. A. L. L. Regale Principesele Elisabeta, Maria și Elena, care au venit însoțite de d-na de onoare Procopiu. Se mai aflau de față dl. general Prezan, șeful marelui stat major, care a condus pe M. S. Regina, dându-i toate explicațiile, d. Marincovici, ministru al Serbiei, Boissiev, ministrul Elveției, Mavrocordat, mareșalul palatului, generalul italian Benot, generalul rus Zinogratz, maior Petrescu, aghiotantul d-lui general Prezan, Corbescu, prefectul poliției, și alte personalități. Suverana și Principesele au admirat lucrările, felicitând pe artiști. În numărul de mâine vom face o dare de seamă amănunțită asupra lucrărilor expuse”.

Într-adevăr, a doua zi, ziarul *România* (nr. 328, duminică, 28 ianuarie 1918), sub titlul „Expoziția artiștilor mobilizați”, publică două articole, unul semnat C. M. (Corneliu Moldoveanu), cu considerații de ordin general, iar celălalt semnat P.C. (probabil Petrescu Constantin), cu referiri concrete la lucrările prezentate. Corneliu Moldoveanu, de pildă, aprecia „ideea fericită a autorităților militare de a-i mobiliza pe pictori și sculptori în însăși sfera profesiei lor”, fiindcă „expoziția nu numai că întrece așteptările, dar

¹⁰ Nicolae, Iorga, *Memorii*, vol. 1, f.a. p. 132

¹¹ Maria, Regina României, *Jurnal de război*, ediție Lucian Boia, Editura Humanitas, București, 2015, vol. II, p. 150.

făgăduiește foarte mult pentru viitor. Haina militară i-a făcut pe artiști să îndrăznească mai mult, i-a îndemnat să atace subiecte mari și să caute a exprima pe pânză sufletul și psihologia mulțimii. În alte împrejurări poate că nici unul dintre ei sau foarte puțini s-ar fi gândit să fixeze în armonii de linii și culori strălucitele pagini ale epocii noastre. Și ar fi fost o pierdere ... Istoria vitejiei românești are dreptul să ceară de la toate categoriile de artiști ilustrarea episoadelor glorioase și cristalizarea estetică a momentelor unice prin vitejie și jertfă”. Tot el însă atrage atenția „că nu trebuie să ne așteptăm la opere terminate, definitive, deoarece artiștii n-au avut la îndemână nici materialul, nici timpul de concepție și execuție ca să poată făuri opere eterne”. Scriitorul conchide că „expoziția oferă un material bogat, de calitate distinsă, care ne face să nădăjduim mult de la manifestările viitoare. Se vor putea obține opere de o valoare superioară, care să poată figura în orice expoziție străină”. Pictorul Stoica Dumitrescu s-a prezentat cu lucrările *Capturarea unui convoi inamic*, *Lupta de la Mărășești* și *Din luptele de la Turtucaia*¹².



Fig. 3. Ion Stoica Dumitrescu, *Lupta de la Mărășești* pictură Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”.

În Memoriile sale Nicolae Iorga a scris: „29 Ianuarie 1918. Expoziție de pictură și sculptură a artiștilor Marelui Cartier. Afară de Stoica și de tânărul sculptor Chiciu¹³, nimic remarcabil¹⁴”.

Cercetând *Jurnalul de Război* al reginei Maria din acele zile vedem că suverana n-a consemnat nimic despre „Expoziția artiștilor mobilizați”. Chiar dacă a participat la vernisaj, după cum citim în ziarul *România*, nu a considerat că este un eveniment suficient de important care să merite să fie menționat. Mai ales că acele zile au fost dramatice în evoluția războiului: la 25 ianuarie 1918 guvernul Ion I. C. Brătianu a trebuit să demisioneze, semn că România va trebui să încheie pace separată cu Puterile Centrale, acceptând acest demers de compromitere a României în ochii aliaților occidentali.

¹² Cu acest prilej Nicolae Iorga a scris articolul elogios: *Trei scene de război ale pictorului D. Stoica*. în *Drum drept*, Iași, 28 ianuarie 1918, mai accesibile în Nicolae Iorga, *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, 1968.

¹³ Angel Chiciu (Kiciu) (1883–1963) sculptor reprezentativ al epocii; a participat la Expoziția artiștilor mobilizați cu lucrările: *Soldat în atac*, *Generalul Iacobescu*, *Refugiata* și *În tranșee*.

¹⁴ Nicolae Iorga, *Memorii*, vol. 1, p. 265.

Am putea emite mai multe ipoteze asupra expoziției Artiștilor mobilizați. În primul rând nimeni nu a expus vreun portret al regelui Ferdinand sau al reginei Maria sau a celor doi. Doar două portrete unul al Principelui Carol, viitorul rege Carol al II-lea și altul al principesei Elisabeta. Apoi expoziția nu avea caracterul eroizant al manifestărilor de acest gen; spus fie spre cinstea pictorilor ororile războiului se arătau în toată hâdoșenia lor și reieșea clar ideea că sărmana și săraca România, cu potențialul ei atât de redus nu ar fi avut ce să caute în acest război industrial. **Rezumând: lucrurile nu ar fi putut să arate altfel, dar este meritoriu atât talentul cât și conștiința artistică a pictorilor și sculptorilor care au redat realitatea fără nicio cosmetizare, subliniind prin aceasta voința națiunii române de a lupta până la capăt pentru împlinirea idealului unirii.**

Cel mai clar definise situația Nicolae Iorga în primul său discurs rostit în Camera Deputaților când voia să obțină amnistierea țăranilor arestați în urma reprimării sângeroase a răscoalelor din martie 1907: „Că țăranimea noastră este cea din urmă dintre țăranimile din Europa, supt toate raporturile, în această privință nu poate să existe îndoială. În nici una din țările Europei, nici chiar în Turcia, nici o țăranime nu a rămas înapoi ca țăranimea din regatul român¹⁵.

Cu toate progresele realizate de construcția de căi ferate sau de exploatarea petrolifere situația economică a României era departe de a fi favorabilă. În 1914 România avea o populație de 7,6 milioane locuitori, iar încasările la bugetul statului se cifrau conform celebrului *Almanach de Gotha* la 536.307.702 lei (așadar puțin peste o jumătate de miliard lei) iar cheltuielile se cifrau la aceeași sumă¹⁶. Aceeași publicație precizează că datoria externă românească era de 1,9 miliarde lei, în vreme ce datoria externă a Franței, țară cu 39 milioane locuitori, era de aproape 1,3 miliarde franci¹⁷.

Exemplele despre starea jalnică a armatei române de la 1900 – la 1916 sunt greu de numărat și economia lucrării nu ne permite să le trecem în revistă¹⁸.

În aceste condiții decizia de intrare a României în război de partea Antantei a fost determinată nu doar de imperativul realizării idealului național, unirea cu românii de peste Carpați, dar și evoluția specifică a Marelui Război. După primele luni de confruntare, când s-a ajuns la ceea ce s-a numit „războiul de poziții” care a cerut un greu tribut de sânge marilor puteri beligerante, acestea au trebuit să se supună necesității de a negocia atât cu țările mici – România, Bulgaria, Grecia – cât și cu țările mari precum Italia, folosindu-se de promisiuni și amenințări ca să le silească să intre în luptă de partea uneia sau alteia dintre taberi.

Activitatea diplomatică secretă a căpătat amploare pe măsură ce războiul se prelungea. În felul acesta s-a produs un eveniment unic în istoria României, dar și a altor țări, în care liderii lor au putut discuta de la egal la egal cu cei ai marilor puteri. În felul acesta premierul român Ion I. C. Brătianu a putut să prezinte liderilor Antantei revendicarea esențială a Regatului român care străbătuse ca un fir roșu istoria de mai multe veacuri a românilor: unirea cu românii din cuprinsul imperiului Austro-Ungar. Dacă inițial puterile Antantei s-au arătat reticente față de revendicările românilor, prelungirea războiului și sângeroasele bătălii din anul 1916 la Verdun și la Somme, au determinat ca în cele din urmă această tabără să dea un adevărat ultimatum României în iunie 1916, rezumat prin cuvintele „acum ori niciodată”¹⁹, mai precis ori România intră acum în război, ori niciodată nu se vor mai discuta revendicările ei teritoriale; se urmărea în primul rând oprirea în felul acesta a exportului de materii prime vitale românești către Germania și Austro-Ungaria care anihila efectele blocadei maritime ce fusese impusă Puterilor Centrale.

Rămâne întrebarea cât au costat de fapt împrumuturile de tehnică de luptă primite România în cele 16 luni de război, de la mobilizarea din 14/27 august 1916 la armistițiul de la Focșani, de la

¹⁵ Nicolae Iorga, *Discursuri parlamentare*, ediție îngrijită de Georgeta Filitti, Editura Karta-Graphic, Ploiești, vol. 1, p. 26 (ședința din 12 iunie 1907).

¹⁶ *Almanach de Gotha*, 1914, pag. 1091.

¹⁷ *Ibidem*, pag. 829.

¹⁸ Vezi pe larg Sorin Cristescu, *Mărturii din războiul de Întregire așa cum au fost prezentate regelui Ferdinand*, Editura Cetatea de Scaun Târgoviște, 2024, studiul introductiv p. 7–28.

¹⁹ A.N.I.C., Fond Casa Regală, documente oficiale, dosarul 16/1916, 18 și 23 iunie, conținând telegramele generalului Alexeev, șeful Marelui Stat Major al armatei ruse, în legătură cu intrarea României în război și 17/1916, 2 iulie, conținând telegramele Comandamentului suprem al armatei franceze către atașatul militar de la București, prin care își exprima acordul pentru intrarea României în război.

26 noiembrie/9 decembrie 1917 – de fapt nu ni s-a mai trimis nimic după venirea la putere a bolșevicilor în Rusia la 25 octombrie/7 noiembrie 1917 pentru că toate transporturile se făceau prin această țară, iar bolșevicii și-au exprimat imediat intenția de a face pace separată prin „decretul asupra păcii”, anunțat chiar a doua zi. La această întrebare a răspuns într-un mod aproximativ, în 1922, un reputat economist și bancher al vremii, Aristide Blank²⁰: „Pe de altă parte, pentru nevoile războiului ne-am împrumutat de la guvernul englez și de la cel francez cu vreo 1.600 milioane franci-aur”²¹. Așadar știind că 2,1 miliarde franci aur au fost necesari pentru modernizarea României în jumătatea de veac ce a precedat Războiul de Întregire – împrumuturi obținute în cea mai mare parte de la Germania și Austro-Ungaria²² – și 1,6 miliarde pentru cele 16 luni de război. Am prezentat acest excurs financiar pentru a demonstra că acuzele formulate de generalul Al. Averescu în celebrele sale „Răspunderi”, de pildă, nu au un temei solid pentru că la posibilitățile financiare reduse ale României, mai mult pentru armată nu se putea face de către niciuna din guvernările care se succedaseră până atunci la conducerea țării. La fel de lipsite de temei sunt și afirmațiile lui I.G. Duca din memoriile sale unde îl acuză pe regele Carol I că a neglijat armata în a doua jumătate a domniei sale²³. În realitate nu a fost vorba de neglijență, banii nu au fost întrebuințați în alte scopuri, ci pur și simplu banii pentru o înarmare cu care să se facă față *ÂMarelui Război nu au existat*, asemenea cheltuieli depășind de trei ori bugetul României din anul 1914 sau 1915.

În anii care au urmat înfăptuirii României Mari cariera pictorului Stoica a cunoscut un curs ascendent. Picturile sale au căpătat însă un altfel de ton de glorificare a regelui Ferdinand și a reginei Maria în lucrările de mari dimensiuni: *Distribuirea de decorații de către regele Ferdinand I și generalul Averescu, 2 august 1917* și *Regina Maria a României infirmieră în tranșee privind un trăgător la crenel, Regina Maria în tranșee, Portretul generalului Prezan*, alături de *Vasile Lupu soldat în Regimentul 76 infanterie, Români în exil și Luptă la baionetă*, toate păstrate la Muzeul Armatei din Paris²⁴.

Regina Maria nu a fost niciodată în tranșee. Ea descrie foarte clar ziua în care a fost cel mai aproape de front: „Ghidigeni”²⁵, 1/14 august 1917. ...Am revenit la patru – drumul de aici până la Tecuci e un adevărat chin și azi l-am făcut de patru ori, pe o căldură înăbușitoare. L-am luat de acolo pe Carol, care ne-a dus cu automobilul pe mine și pe Mignon până la o poziție foarte înaintată, pe Siret, de unde vedeam totul – de fapt, nu vedeam mare lucru în afară de obuzele care ne explodau în față și de-asupra capului. Încă de când ne apropiam de destinație, aveam în stânga explozii care se țineau lanț – a fost o senzație ciudată, dar totul pare atât de simplu, încât nici nu-ți poți închipui oribila realitate care se vede mult mai limpede în spitale. Ne-a tulburat foarte tare. Ne-am întors acasă pe același drum groaznic, am ajuns la Ghidigeni la șase și jumătate și mi-am petrecut restul zilei printre răniți, la Spitalul Mircea”²⁶.

²⁰ Aristide Blank (1883–1960) celebru bancher român din epoca interbelică. Fiul lui Mauriciu Blank (1848–1929) de la care a moștenit banca Marmorosch Blank. În ianuarie 1920 a întemeiat o companie franco-română de transporturi aeriene, CFRNA (Compania franco-română de navigație aeriană) apoi CIDNA (compania internațională de navigație aeriană) - prima companie transcontinentală operativă din istoria aviației. În august 1920 avea să cumpere ziarul *Adevărul*, apoi și-a întemeiat propria editură *Cultura Națională*, promovând naționalismul românesc prin pana lui Nicolae Iorga și a lui Vasile Pârvan. A jucat un rol important în camarila prințului și apoi a regelui Carol al II-lea, dar nu a putut să împiedice falimentul băncii sale în 1931. În 1952 a fost arestat și condamnat de regimul comunist la 20 de ani de închisoare, dar a obținut în 1955 revizuirea verdictului, apoi eliberarea și emigrarea la Paris în 1958, unde a și murit la 1 ianuarie 1960.

²¹ Aristide Blank, *Contribuțiuni la rezolvarea crizei economice*, București, 1922, pag. 15. Tot acolo se menționează faptul că „noi am contractat după război, în străinătate, diferite angajamente pe bonuri de tezaur cu scadență scurtă, pentru un total de 1.200 milioane franci-aur, iar consolidarea acestei datorii face parte din programul financiar cel mai urgent de realizat.” (*Ibidem*, pag. 16) Așadar România devastată de război era o țară care se bucura pe deplin de încrederea financiarilor din Occident, oferindu-i-se împrumuturi în valoare de 1,2 miliarde franci-aur.

²² Victor Axenciuc, *Introducere în istoria economică a României. Epoca modernă, Editura Fundației ...România de Măine*, București, 1997, pag. 182.

²³ I. G. Duca, *Memorii*, ediție Stelian Neagoe, Editura Express, București, 1992, vol. I, pp. 109–110.

²⁴ Pe larg despre pictorul Stoica Dumitrescu studiul foarte documentat al lui Sylvie Le Ray-Burimi, ...Peindre la Roumanie dans la Grande Guerre, Ion Stoica Dumitrescu (1886–1956), artiste-combattant sur le front de la diplomatie culturelle”, în *Transylvanian Review*, vol. XXVII, supplément n° 2 (2018), pp. 177–188, reproduceri la pp. 196–201.

²⁵ Ghidigeni este satul de reședință al comunei cu același nume din jud. Galați, la 30 km nord de orașul Tecuci.

²⁶ Maria, Regina României, *op. cit.*, vol. II, p. 121.

Pictorul Stoica Dumitrescu a ilustrat cu schițele sale de un tragism cutremurător însemnările din război ale filosofului Ștefan Zeletin (1882–1934) din micul volum *Retragerea. Povestea unui dezastru. Octombrie – noiembrie 1916* din 1926²⁷.

Cariera pictorului a continuat și în deceniile următoare; pe internet circulă o schiță intitulată *Eliberatorul* în care, judecând după uniformă soldatului se vede că este vorba de războiul României din anii 1941–1945. În ultimi ani ai vieții a colaborat cu Muzeul Militar Național, în ale cărui depozite sunt păstrate majoritatea operelor sale. Posteritatea i-a acordat un loc special în istoria artei românești²⁸.

Stoica Dumitrescu rămâne un pictor de prim rang al Războiului de Întregire ca și al istoriei medievale a românilor. Tablourile și schițele sale emoționează și astăzi la fel cum au făcut în anii de restriște 1916–1918.

²⁷ Reeditat de noi la Editura Humanitas în 2023, din păcate fără schițele lui Stoica Dumitrescu, dar cu un studiu introductiv care arată că în condițiile financiare de atunci dezastrul armatei române era previzibil.

²⁸ Gaston Gh. Cosma, *Studii de artă românească*, ed. ARC 2000, cap. *Pictura istorică românească*, p. 5–73.

CINCI IPOTEZE DESPRE AUTORUL PRIMEI PROIECȚII CINEMATOGRAFICE LA BUCUREȘTI

de MARIAN ȚUȚUI

Abstract: Unfortunately, the history of Romanian cinema has some white spots. Paul Menu (1876–1973), the French photographer settled in Bucharest until World War I, who participated in the first projection in Romania and took the first shots from the territory of our country, was interviewed by a reporter on Romanian Television shortly before he died (1970), but the reporter didn't really know what to ask and thus the opportunity to find out from a witness who was the one who made the first cinema projection in Romania was missed. Therefore, today we have five hypotheses regarding the first projection, which we will discuss in this study. It could be Paul Menu, André Carr or Jules Guérin after the first film projection in Belgrade, Alexandre Louis Promio, who shot and screened films in Venice and Turkey, Louis Janin, who could have traveled relatively quickly from Istanbul, or even Félix Mesguich, who was sent to Russia and Greece and who projected, the first films in Chișinău in 1896 or 1897. The Lumière Foundation has little data on Paul Menu, André Carr, Jules Guérin and Louis Janin, and no data on the first screening in Romania. However, it is possible, especially through collaboration with specialists from other countries, to finally find out who made the first film projection in Romania. Recently, data was found about the next projections in Romania, those of S. Petrescu in Constanța on July 21, 1896, as well as about a second projection in Bucharest by Georgi Kuzmič, in Bucharest, in February 1897 by George Kuzmič, who crossed the frozen Danube to make the first projection in Bulgaria, in Rousse on February 27, 1897. The hypothesis of the first film projection in Bucharest after the one in Belgrade is based on the fact that the operators of the Lumière company traveled making the first demonstration projections from West to East and from Belgrade they could have traveled reasonably quickly along the Danube to Romania, while the hypothesis of the projection in Bucharest after Istanbul is based on the new possibility of fast travel to Bucharest with the Orient Express train.

Keywords: film projection, Lumière Brothers, Thomas A. Edison, early cinema, film pioneers.

La aproape cinci luni de la prima proiecție cinematografică a fraților Lumière în Salonul Indian al Grand Café din Paris din 28 decembrie 1895 are loc pe 27 mai/ 8 iunie 1896 prima proiecție la București. Nu întâmplător primele proiecții au avut loc în clădirea ziarului de limbă franceză *L'Indépendance Roumaine* de pe Calea Victoriei căci noutatea a fost oferită la început lumii bune bucureștene și abia în toamnă prețurile biletelor au scăzut și a devenit un spectacol popular. Ca și la Paris au fost prezentate 10 „filme”, pe care Claymoor (Mihai Văcărescu) (1842 sau 1843 – 12 iunie 1903), autorul rubricii mondene („Carnet de high-life”), le-a anunțat și descris cu entuziasm: „în sfârșit a sosit. Această trufanda, pe care întreg Bucureștiul se va grăbi să încerce a o degusta, a debarcat ieri dimineată”. Inițiativa i se datora unui cunoscut impresar din epocă, Edwin Schürmann. Descriind cu însuflețire imaginile în mișcare Claymoor devine practic primul critic român de cinema: „e atât de real încât ai senzația că tu însuși faci parte din acest tablou”, „fotografie vie”, „fenomen luminos”, „experiență feerică”¹. Pe 27 mai 1896 Claymoor a relatat în *L'Indépendance Roumaine* „reprezentarea” de la sediul ziarului său în care bucureștenii au putut vedea cu o seară înainte pentru prima dată „vederi” în mișcare: „Pentru a ne relaxa nervii, ne-am găsit la marginea unui lac, unde am așteptat bărci grațioase pavoazate cu ghirlande. După o plimbare plăcută pe acest lac fermecător, ne-am regăsit brusc pe treptele unei gări, tocmai la sosirea trenului. (...) Această viziune se termină. Totul se întâmplă aievea și cu asemenea viteză încât credem că aceasta este realitatea.”². Un jurnalist contemporan notase cu șase ani mai devreme că stilul său flamboiant și metaforic fusese luat în râs de ziarul belgian *La Réforme*³.

¹ Domenico, Viorel, *Claymoor*, Ed. Meridiane, București, 2003, p. 50–62.

² În original, în franceză: „Pour nous délasser les nerfs nous nous sommes trouvés au bord d'un lac, où nous attendaient de gracieux bateaux barques enguirlandés et pavoisés. Après une agréable promenade sur ce lac enchanté, nous nous sommes trouvés tout d'un coup sur le perron d'une gare, juste à l'arrivée du train. (...) Cette vue est saisissante. Tout se déroule avec une telle vérité et une telle vitesse qu'on croit en effet que c'est la réalité.”, *Carnet du High-Life. Avant le rideau, L'Indépendance Roumaine*, 27 mai 1896.

³ A.C. Șor., *Din viața de București, Amiculu Familiei*, Nr. 15/1890, p. 219.

Cele 10 filme de la prima proiecție au fost: *Ieșirea de la o slujbă religioasă din Catedrala Notre Dame des Victories*, *Un dineu*, *Lecția de biciclete*, *Grădina botanică*, *Dejun pe iarbă*, *Piața Operei din Paris*, *Pe lac*, *La băi de mare*, *Un buffet* și *Intrarea unui tren în gară*. A doua zi a fost prezentat și *Grădinarul stropit*/*L'Arroseur e arrosé*. Ele corespund în mare cu primele filme realizate de frații Lumière și înfățișate pentru prima dată publicului la Paris⁴.

E posibil ca primele filme ale fraților Lumière la noi să fi fost proiectate de Paul Menu, cel care a fost primul care a filmat în România, dar mai degrabă de către André Carr sau un coleg al acestuia. Carr a fost cel care a realizat prima proiecție la Belgrad și probabil în Balcani, pe 6 iunie 1896, și a filmat tot acolo un an mai târziu. El sau un coleg al lui putea sosi de la Belgrad pe Dunăre în două zile. Alți candidați pentru această premieră sunt: Jean Alexandre Louis Promio⁵ (1868–1926), care a filmat și proiectat filme la Veneția și în Turcia, Louis Janin⁶, care ar fi putut călători relativ repede de la Istanbul⁷, sau chiar Félix Mesguich (1871–1949), care a fost trimis în Rusia și Grecia și care a proiectat primele filme la Chișinău în 1896 sau 1897⁸.

E necesar să intrăm în detaliile celor cinci ipoteze.

Despre Paul Menu avem cele mai multe informații, inclusiv un interviu al său din 1973, cu puțin timp înainte de a muri, acordat reporterului Nicolae Opreșcu și filmat de operatorul Boris Ciobanu⁹. Gabriela Melinescu consemnează în epocă în *România literară* cu satisfacție realizarea interviului, pe care îl consideră „un film-document desăvârșit”. Am văzut și eu acest interviu și nu îi pot împărtăși entuziasmul autoarei căci mi s-a părut că reporterul Nicolae Opreșcu nu prea a știut ce să îl întrebe pe Paul Menu. Nu l-a întrebat cine a realizat prima filmare în România! Bătrânul Paul Menu, în vârstă de 97 de ani la data realizării interviului, s-a dovedit lucid și chiar fermecător, fiind capabil să vorbească destul de bine limba română la nu mai puțin de 57 de ani de când a părăsit România și să fie un adevărat *causeur*. Bătrânul a arătat o mulțime de fotografii și documente păstrate cu grijă, însă pierdute, se pare, după moartea sa, și a povestit în extenso despre primele filmări pe care le-a făcut la București și Galați. Totuși, citind scurta știre publicată pe 25 august, la peste o lună de la moartea acestui pionier al filmului românesc fără să se știe că Paul Menu murise între timp (!) am aflat din notița publicată de Gabriela Melinescu că la acest interviu a contribuit și și „Ion Cantacuzino”. Ion Filotti Cantacuzino este unul dintre cei mai mari specialiști români în istoria filmului românesc însă nu a putut însoți echipa de filmare la Paris în 1973. Avea 65 de ani și fusese deținut politic. Însă tot este de mirare că Nicolae Opreșcu după ce s-a sfătuit la București cu Cantacuzino nu l-a întrebat pe Paul Menu despre cel care a făcut prima demonstrație cu invenția fraților Lumiere la București. Putem suspecta cel mai probabil o regretabilă omisiune a reporterului cauzată poate de emoția în fața bătrânului pionier.

Am putut afla relativ ușor studiind revistele de cinema și cele ale institutului nostru că în timpul comunismului, până în 1973, la moartea lui Paul Menu, au fost câțiva critici români de film la Paris iar unul chiar de patru ori însă nu a găsit timpul de a-l vizita pe bătrânul pionier al cinematografinii românești. Din păcate astfel s-a pierdut un prilej unic de a rezolva cel mai mare mister al începuturilor filmului românesc!

Ipoteza realizării primelor demonstrații cinematografice la București de către André Carr și altcineva din echipa care a făcut primele demonstrații la Belgrad a fost lansată de un mare specialist sârb în filmul mut,

⁴ <https://catalogue-lumiere.com/faq-movies/>.

⁵ Ion Cantacuzino opinează că proiecțiile ar fi putut fi realizate de A. Promio sau Paul Menu. Vezi *Momente din istoria filmului românesc*, 1965.

⁶ Stephen Bottomore lansează mai recent ideea ca Janin ar fi putut călători relativ repede de la Istanbul la București și e posibil ca el să fi făcut prima proiecție. Vezi Bottomore, Stephen, „Turkey/Ottoman Empire”. In: *Encyclopedia of Early Cinema* (edited by Richard Abel), Ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London–New York, 2005, p. 646.

⁷ Primul tren Orient Express a fost pus în circulație la 5 iunie 1883 și a unit Parisul de Istanbul prin Nancy–Strasbourg–München–Viena–Budapesta–Szeged–Jimbolia–Timișoara–Caransebeș–Vărciorova–Craiova–Piatra Olt–Pitești–București–Giurgiu.

⁸ Stela Bilaș, *Apariția filmului în Basarabia – primii douăzeci de ani de istorie*, în *Cinematografia națională: istorie și destine*, coordonatori Ana-Maria Plamadeală, Victor Nicolae Ghilaș, Dumitru Olărescu, Violeta Tipa și Adrian Dolghi, Chișinău, 2022, p. 6. Vezi și https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/p-6_3.pdf sau Viktor Andon, *Rojdenie moldavskogo kino*, Chișinău, 1986, p. 7.

⁹ Gabriela Melinescu, „A citi pe chip”, *România literară*, 16 august 1973, p. 24.

Dejan Kosanović, și preluată și de alți colegi ai săi. Din păcate, în afara faptului că într-adevăr Andre Carr a călătorit de la Vest la Est, nu avem alte informații întrucât el nu apare în lista de tehnicieni ai Fundației Lumière, ci doar menționat în presa sârbă. Călătoria cu un vas pe Dunăre de la Belgrad la Giurgiu și apoi la București este destul de improbabilă întrucât cursa avea loc doar de două ori pe săptămână și avea o durată nesigură, între două și trei zile.

Stephen Bottomore lansează mai recent ideea ca Louis Janin ar fi putut călători relativ repede de la Istanbul la București și e posibil ca el să fi făcut prima proiecție. Primul tren Orient Express a fost pus în circulație la 5 iunie 1883 și a făcut legătura între Istanbul și Paris. Călătorii coborau din tren la Giurgiu, erau transportați cu feribotul la Ruse, în Bulgaria, de unde luau un alt tren spre Varna, de unde erau din nou transbordați pe un vas al companiei austriece Lloyd, cu care pasagerii ajungeau la Istanbul după un voiaj ce însuma peste 83 de ore și 30 de minute.

Trebuie avut în vedere și transportul aparatului Lumière, care funcționa atât ca proiector, cât și ca aparat de filmat, și care avea aproape 10 kilograme, cel al lui Edison cântărea de 10 ori mai mult și acesta a fost motivul pentru care lumea l-a preferat pe cel Lumière, deși era manevrat manual cu o manivelă, în care ritmul era dat de operator, iar publicul putea vedea lama obturatorului traversând ecranul producând o „pâlpăire” care lipsea din imaginile lui Edison.

LOCUL SCIA ÎN PEISAJUL EDITORIAL REPREZENTAT DE REVISTELE ACADEMIEI ROMÂNE ÎN ANII 1950–1960

de CRISTIAN VASILE

Abstract: Each scientific journal of the research institutes of the postwar Soviet-type Romanian Academy has its own history. Various scholars tried to draft their histories more or less accurately either through sketches or case studies. There are few approaches that have attempted to compare the postwar editorial experiences of these publications. I focused my analysis only on social sciences, arts and humanities' journals. My article tries to fill this gap and includes in the analysis journals such as *SCIA*, *Studii* (*Studii. Revistă de istorie*), *Studii și Cercetări Lingvistice*, *Studii și Cercetări de Istorie Literară și Folclor*, *Cercetări filozofice*, *Probleme economice*, *Studii și Cercetări Juridice*, *Revista de psihologie* etc. This presentation focused on analogies and differences related especially to the moment of journal's publication, content, marked more or less by ideological message, editorial board, and academic profile. Speaking about the particular case of *SCIA*, one can notice a certain type of themes (the study of art and religious architecture, for instance) which was a privileged one in the main journal of the Institute of Art History. From this point of view, the content of the publication was in blatant contrast, for example, with the periodical of the Institute of Philosophy, *Cercetări filozofice* (littered with ideological texts, excessively politicized). This profile of *SCIA* and the non-conformity of the studies in relation to the dominant ideology, showed mainly in the case of Medieval Art Section articles, were factors that triggered the involvement of the ideological bodies and political police probably to a greater extent than in the case of other scientific publications and academic institutes. The presentation also tried to provide an explanation in relation to the relatively large distance in time from the moment of the founding of an institute and its endowment with its own academic journal.

Keywords: *SCIA*, scientific journals, Romanian Academy, *Cercetări filozofice* (Philosophical research), George Oprescu, *Studii*.

Articolul meu se concentrează asupra publicațiilor periodice ale centrelor de cercetare din domeniul umanist și vizează în principal analogiile și diferențele legate de momentul apariției, conținut, marcat mai mult sau mai puțin de mesaj ideologic, comitet redacțional, profil academic. Acest text este inspirat și decupat dintr-o lucrare mai amplă aflată în curs de finalizare, dedicată institutelor de cercetare din zona socio-umană, centre aflate sub egida Academiei Române¹ în timpul regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej². Prezentarea mea nu este întemeiată pe documente din arhiva Institutului de Istoria Artei sau pe investigații de istorie orală având drept interlocutori persoane legate de revista *SCIA* din perioada analizată. În aceste condiții, a rezultat un text perfectibil, care va putea fi în viitor completat, nuanțat sau corectat. Nici în arhiva Academiei Române nu am regăsit informații care să mă ajute foarte mult, prin urmare m-am bazat pe alte categorii de izvoare istorice, în special surse deschise. Sus-amintita lucrare se dorește a fi inclusiv o schiță de istorie a acestor institute academice și, evident, în cadrul demersului meu am privit și asupra debușeurilor editoriale ale cercetătorilor, reprezentate în primul rând de publicațiile periodice.

O tematică și un profil academic specifice

De la bun început trebuie spus că, dacă vorbim despre cazul *SCIA*, se poate observa că un anumit gen de tematică (studierea artei și a arhitecturii religioase) și-a găsit locul mult mai ușor în paginile principalei reviste a Institutului de Istoria Artei condusă de prof. George Oprescu. Indicele analitic al *SCIA* pentru perioada dintre

¹ *Academia Republicii Populare Române* în epocă.

² Este vorba despre o lucrare de plan finalizată în cadrul Institutului de Istorie „N. Iorga”, intitulată *Cercetarea științifică umanistă în România lui Gheorghiu-Dej, 1948–1965: Institutele Academiei RPR*. Am exprimat câteva idei legate de Institutul de Istorie a Artei în articolul *Institutul de Istorie a Artei ca parte a sistemului de cercetare științifică umanistă în timpul regimului Gheorghiu-Dej, în 70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”* (coord.: Adrian-Silvan Ionescu), ediție îngrijită de Virginia Barbu și Ioana Apostol, Editura Academiei Române, București, 2020, p. 387–393.

1954 și 1973 arată că cea mai mare pondere tematică au avut-o studiile de artă modernă și contemporană (322), urmate de cele de artă medievală (243, din care în jur de 95 pe teme de artă religioasă)³. Cifra este importantă dat fiind cadrul politico-editorial ateist în care apărea revista. Pe de altă parte, această tematică era intrinsecă domeniului artei din spațiul românesc al epocii medievale, iar arta ecleziastică era aproape imposibil de ignorat. Chiar și manualele post-1947 coordonate de Mihail Roller erau ilustrate cu piese ale artei religioase, însă în scrierile girate de istoricul oficial al stalinismului românesc accentul cădea asupra creației populare, aproape fetișizată, precum și a celei laice⁴. Oricum, conținutul *SCIA* contrasta în mod flagrant, de exemplu, cu periodicul Institutului de Filozofie al Academiei RPR, *Cercetări filozofice* (împânzit de texte ideologice, politizate în exces). Cum am scris și cu altă ocazie, primul număr al revistei *Cercetări filozofice* – apărut tot în 1954 – arată dezolant din punct de vedere științific⁵. De altfel, asumând poate fără voie acest caracter academic precar, cineva l-a denumit (încă din epocă) chiar *culegere* de texte. Constantin Ionescu-Gulian, redactor responsabil de facto, a girat articole precum cel semnat de Al. Molnar – intitulat *Ajutorul internaționalist proletar al Uniunii Sovietice, factor hotărâtor în construirea socialismului în țara noastră* – care nu era altceva decât o înșiruire de lozinci și omagii la adresa URSS, a Armatei Roșii etc., având drept referințe bibliografice „autori” precum Iosif V. Stalin, Vladimir I. Lenin, Gheorghe Gheorghiu-Dej, Gheorghe M. Malenkov, Viaceslav M. Molotov, Iosif Chișinevski⁶.

Pe de altă parte, revenind la conținutul *SCIA*, deși textele ideologice nu au lipsit, ponderea lor era mai mică în raport cu alte periodice academice din sfera socio-umană. Natura problematică a unor studii provenite în special din zona Sectorului de artă feudală⁷ coordonat de Teodora Voinescu și îndeosebi modul critic (în discuții informale) de raportare a celei din urmă față de istoricii oficiali au fost factori care au atras atenția organelor ideologice și represive, în mai mare măsură decât în cazul altor cercetători, publicații științifice și Institute academice⁸.



Figura 1 – T. Voinescu, ACNSAS, dosar I3811, vol. 1, f. 1.

³ Speranța Erca, *Indicele analitic al revistei «Studii și Cercetări de Istoria Artei». Artă plastică, I–XX (1954–1973)*, în *SCIA.AP*, tom. XXII, 1975, pp. 211–237.

⁴ *Istoria RPR. Manual pentru învățământul mediu* (coord.: Mihail Roller), Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1956, p. 152.

⁵ Cristian Vasile, *Institutul de Filozofie al Academiei RPR în epoca Gheorghiu-Dej, 1954–1965*, în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 17, 2018, p. 93.

⁶ *Cercetări filozofice*, Editura Academiei RPR, București, vol. I, 1954. Volumul este însoțit de precizarea „Culegere apărută sub îngrijirea Institutului de Filozofie al Academiei RPR”. În text am păstrat variația *filosofie–filozofie*, marcând astfel folosirea specifică a termenului înainte și după reforma ortografică din 1953–1954.

⁷ O analiză a acestui Sector, întemeiată pe documente provenite de la Securitate, vezi la Cristina Cojocaru, *Mărturiile despre cercetătorii Sectorului de artă feudală al Institutului de Istoria Artei în arhiva CNSAS*, în *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, ed. cit., p. 406–429.

⁸ Ioan Opreș, *Teodora Voinescu sau timorarea istoricului de artă*, în *Cinci destine muzeografice*, Editura Oscar Print, București, 2009, p. 56–60; Ioana Apostol, *Poliția politică și Institutul de Istoria Artei: cazul Teodorei Voinescu*, în *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”* (coord.: Adrian-Silvan Ionescu), ed. cit., p. 430–450; Cristian Vasile, *Câteva considerații despre lumea feminină a istoriografiei. Cu o atenție specială asupra cazului Teodora Voinescu*, în *Centenarul femeilor în arta românească*, vol. 3: *Artiste uitate din România. Cercetări și studii despre contribuția femeilor la istoria artei românești* (coord.: Cosmin Nasui), Postmodernism Museum, Voluntari, 2021, p. 232–250.

Decalajul dintre înființarea unui Institut și apariția propriului periodic

Deși Institutul de Istoria Artei a apărut în sistemul instituțional al Academiei RPR în anii 1948–1949⁹, iar influența profesorului George Oprescu părea importantă în spațiul cultural-artistic agreat de puterea politică, precum și în noua Academie, totuși Institutul a beneficiat de propria revistă abia începând din 1954. Să mai adăugăm că 1954 a fost anul în care autoritățile au aprobat apariția și a altor periodice dedicate artelor plastice (*Arta plastică*; *Probleme de artă plastică*¹⁰). Pentru o comparație, redau mai jos momentul înființării celorlalte institute de cercetare și anul apariției publicației periodice:

Institutul de Istorie, 1948 – *Studii*, 1949;

Institutul de Lingvistică, 1948–1949 – *Studii și Cercetări Lingvistice*, 1950;

Institutul de Filozofie, 1953–1954 – *Cercetări filozofice*, 1954;

Institutul de Psihologie, 1954 – *Revista de psihologie*, 1955;

Institutul de Cercetări Economice, 1952 – *Probleme economice*, 1955;

Institutul de Istorie Literară și Folclor, 1948 – *Studii și Cercetări de Istorie Literară și Folclor* (SCILF), 1953.

Decalajul mare între cele două momente inaugurale, observat în cazul Institutului de Istoria Artei și al SCIA, este comparabil poate doar cu situația Institutului de Istorie Literară și Folclor și nu este o coincidență faptul că SCIA și SCILF au fost revistele cele mai puțin politizate din domeniile academice umaniste în timpul guvernării Gheorghiu-Dej.

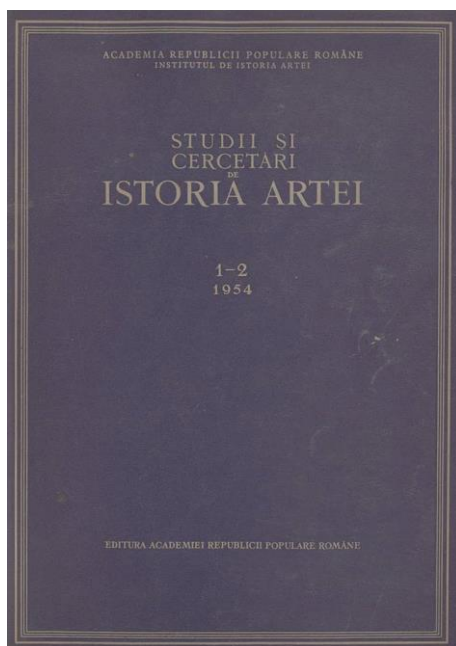


Figura 2 – Coperta revistei SCIA, tom.1-2, 1954.

Comitetele de redacție

Așa cum se știe, inițial, *Studii și Cercetări de Istoria Artei* îi avea în comitetul de redacție pe: Acad. George Oprescu, Acad. Camil Petrescu, K.H. Zambaccian, Ion Jalea, Matei Socor, Simion Alterescu, Lelia Rudașcu. În numerele următoare Camil Petrescu, Matei Socor și Lelia Rudașcu sunt înlocuiți de Ion Breazu (Breazu), Zeno Vancea și Mircea Popescu. Însă componența comitetelor de redacție nu a rămas constantă, ci s-a modificat de-a lungul timpului.

⁹ Adrian-Silvan Ionescu, *Precuvântare*, în *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, ed. cit., p. 9.

¹⁰ Monica Oana Enache, *Arta și metamorfozele politicului. Tematica istorică în arta oficială românească între 1944–1965 (pictură, sculptură, grafică)*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2018, p. 64. *Arta plastică* – revistă a Uniunii Artiștilor Plastici și a Ministerului Culturii (1954–1968); *Probleme de artă plastică* a fost un periodic editat sub egida Institutului de Studii Româno-Sovietic din cadrul Academiei RPR.

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. GEORGE OPRESCU — Redactor responsabil; ACAD. CAMIL PETRESCU;
K. H. ZAMBACCIAN, Membru corespondent al Academiei R. P. R.;
ION JALEA, Membru corespondent al Academiei R. P. R.;
MATEI SOCOR, Membru corespondent al Academiei R. P. R.;
SIMION ALTERESCU, LEL'A RUDAȘCU.

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

Figura 3 – Componenta primului Comitet de redacție al SCIA în 1954.

După decesul Leliei Rudașcu¹¹, dintre membrii comitetului de redacție, Simion Alterescu părea să fie omul cel mai apropiat de linia ideologică a partidului unic: fusese redactor în sistemul editorial procomunist la *România liberă* (1944–1946), apoi secretar de redacție la Radio România Liberă (1946–1947), dar și inspector general în Ministerul Artelor, la Direcția Generală a Teatrelor (1948–1951), prim-redactor la *Contemporanul* (1948–1952). Din 1949, timp de 15 ani, a fost profesor și șef de catedră în învățământul superior, la Institutul de Arte (ulterior Institutul de Teatru „I.L. Caragiale”) din București, iar din 1951 cercetător științific la Institutul de Istoria Artei¹². Tabloul redacțional era completat cu intelectuali, artiști și colecționari reputați care s-au adaptat și au supraviețuit mai multor regimuri politice¹³. Pe de altă parte, cum se poate observa lesne, în comitetul redacțional al *SCIA* erau reprezentate toate domeniile artei cuprinse de structura de cercetare și de secțiunile/rubricile revistei: arte plastice (sculptorul Ion Jalea, Mircea Popescu); muzică (compozitorul Zeno Vancea, vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor); teatru (S. Alterescu); artă populară/etnografie/folclor (Ion Breazu; șeful secției de istorie literară și folclor al Filialei Cluj a Academiei).

Legat de Cluj, trebuie spus că și în cazul altor reviste ale Academiei existau reprezentanți din provincie, din Transilvania, Moldova etc., din centre importante ale țării care grupau resurse umane specifice fiecărui domeniu științific. De aici se ridică întrebarea dacă exista un format obligatoriu, impus sau sugerat de conducerea Academiei RPR sau de autoritatea politică în legătură cu o componență: 1) cât mai reprezentativă, la nivel național, regional, a comitetelor editoriale, redacționale; și 2) cu o componență care să includă directorul, directorul adjunct, membri ai Academiei. Indiferent de răspuns, știm sigur că în anumite momente autoritățile ideologice s-au folosit de personalități din provincie pentru o politică de *divide et impera* în sânul institutului de cercetare și al revistei editate de acel centru. Spre exemplu, profesorul Iorgu Iordan, directorul Institutului de Lingvistică al Academiei RPR și cel mai important membru al redacției revistei *Studii și Cercetări Lingvistice*, a fost înlocuit de Victor Chereșteșiu și apoi de Dimitrie Macrea, profesorul de la Cluj. D. Macrea a fost adus la București și a rămas director până în 1958, atunci când i-a succedat același Iorgu Iordan. Toate aceste înlocuiri și permutări au generat – pe lângă schimbări editoriale – un conflict de durată și o aversiune reciprocă între cele două personaje importante ale lingvisticii, conflict în care au fost angrenate și anturajele celor doi, Iordan și Macrea.

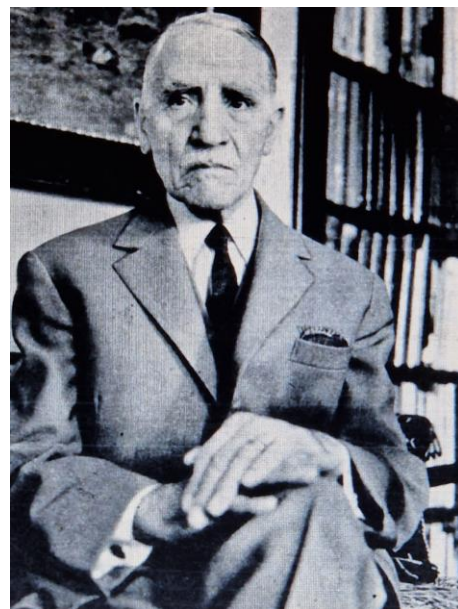


Figura 4 – Iorgu Iordan, redactor responsabil al revistei *Studii și Cercetări Lingvistice* (1950–1952). Sursa foto: revista *Cinema*, anul IX, nr. 6 (102) iunie 1971.

¹¹ Lelia Krebs Rudașcu a fost apropiată de mișcarea ilegală comunistă. De altfel, s-a remarcat încă din 1947–1948 și ca promotor timpuriu al realismului socialist în artă; Amelia Pavel, *Un martor în plus*, Editura Universală, București, 1997, p. 106; Lelia Rudașcu, *Problema învățământului artistic. Așa nu mai merge!*, în *Flacăra*, anul I, nr. 6, 8 februarie 1948, pp. 1–4.

¹² Teodor Tihan, *Alterescu Simion*, în *Dicționarul General al Literaturii Române*, ediția a II-a revizuită, adăugită și adusă la zi, vol. 1, A–B, (coordonator general Eugen Simion), Academia Română–Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, p. 206; vezi și Lucian Sinigaglia, *Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Prin furtunile realismului socialist (I)*, în *SCIA. Teatru-Muzică-Cinematografie*, serie nouă, t. 13 (57), 2019, pp. 8–9.

¹³ Pentru cazul Ion Jalea, vezi Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2012, p. 135, 325.

În cazul Institutului de Istoria Artei și al revistei *SCIA* nu a existat o situație similară, deși ni s-au păstrat până astăzi ecouri ale anumitor stări de tensiune între profesorii George Oprescu și Virgil Vătășianu¹⁴. În *SCIA* erau mai multe secțiuni/rubrici care, în linii mari, s-au păstrat de-a lungul anilor: editorial; artă populară; arte plastice; teatru; muzică; note și documente; recenzii. În primele numere apărea și o rubrică intitulată „Din problemele criticii de artă sovietică” (semnată chiar de George Oprescu¹⁵). La începutul anilor 1960 componența comitetului redacțional a suferit câteva modificări¹⁶: Mircea Popescu devenise redactor responsabil adjunct; Ion Breazu, decedat în 1958, era înlocuit cu Marcel Breazu; în fine, în comitet mai fuseseră cooptați: acad. Tudor Vianu; prof. Mihai Berza; etnologul Mihai Pop; prof. Virgil Vătășianu; Amelia Pavel (secretar general de redacție¹⁷). Tudor Vianu trecuse printr-o perioadă dificilă mai ales în primii ani ai stalinismului dezlănțuit, însă după 1955 situația sa s-a schimbat: în vara lui 1955, susținut și de bunul său prieten Mihai Ralea, a fost promovat membru titular al Academiei RPR; în 1956 a fost confirmat delegat la Conferința generală UNESCO din India, iar în ianuarie 1958 a devenit chiar secretar general al Comisiei naționale pentru UNESCO. Într-un moment strict contemporan cu numirea în Comitetul de redacție al *SCIA*, la 1 octombrie 1958, devenise și director general al Bibliotecii Academiei RPR¹⁸.

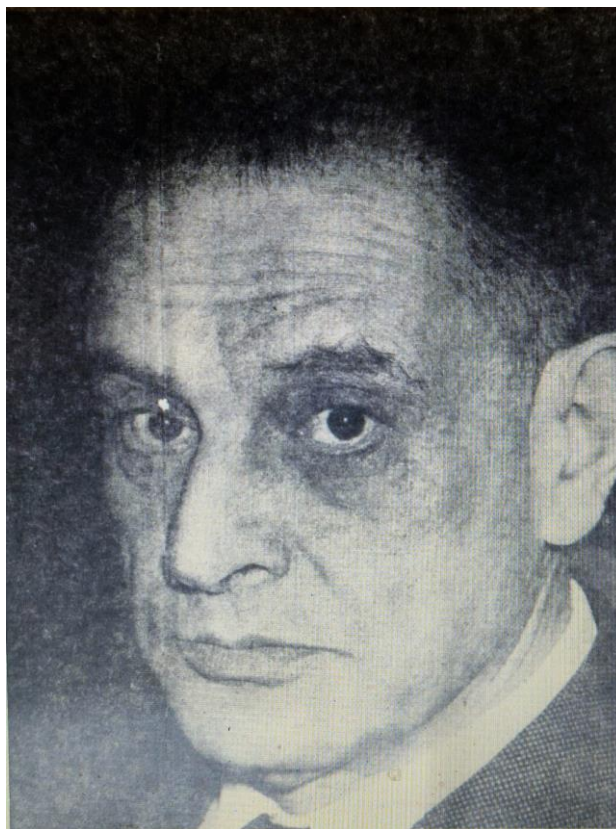


Figura 5 – Tudor Vianu, membru în Comitetul de redacție al *SCIA* (1958–1964).

¹⁴ Acestea au fost evocate la sus-amintita conferință din 20-21 iunie 2024 de către prof. Adrian-Silvan Ionescu.

¹⁵ G. Oprescu, *Sprijinul istoricilor și criticilor de artă sovietici în formarea unei juste înțelegeri a artei noastre plastice clasice*, în *SCIA*, anul I, nr. 3-4, iulie-decembrie 1954, p. 233–243.

¹⁶ Ion Breazu a murit în 1958, iar K.H. Zambaccian în 1962; Dorina N. Rusu, *Membrii Academiei Române, 1866–2003. Dicționar*, prefată de Eugen Simion, Editura Enciclopedică/Editura Academiei Române, București, 2003, p. 907.

¹⁷ *SCIA*, an. VIII, nr. 1, 1961. Pentru o perspectivă memorialistică, vezi Amelia Pavel, *Un martor în plus*, vol. 1, Editura Universală, București, 1997.

¹⁸ Constantin Ciopraga, Tudor Vianu, în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VII, T–Z (coordonator general Eugen Simion), Editura Univers Enciclopedic, București, 2009, p. 273; Cristian Vasile, *Tudor Vianu în 1955: percepția Direcției Cadre a Academiei*, în *Apostrof*, an. XXVIII, nr. 4 (323), 2017, p. 24–25.

SCIA – prezențe insolite

În paginile publicației au fost și prezențe insolite, precum fostul ofițer de securitate Heinz Stănescu (Rottenberg) care, la un moment dat (cca 1948-1951), a răspuns de supravegherea informativă a cultelor religioase în cadrul Direcției Generale a Securității Poporului; a devenit chiar adjunct al șefului Direcției I a Securității¹⁹. Acest membru important al noii poliții politice comuniste nu era străin de domeniul artelor plastice: îl întâlnim în calitate de colaborator al revistei *Analecta*, publicație a Institutului de Istoria Artei din cadrul Universității din București (Facultatea de Filosofie și Litere). În *Analecta* – revistă despre care vom mai vorbi – a semnat Hainz Rottenberg²⁰.

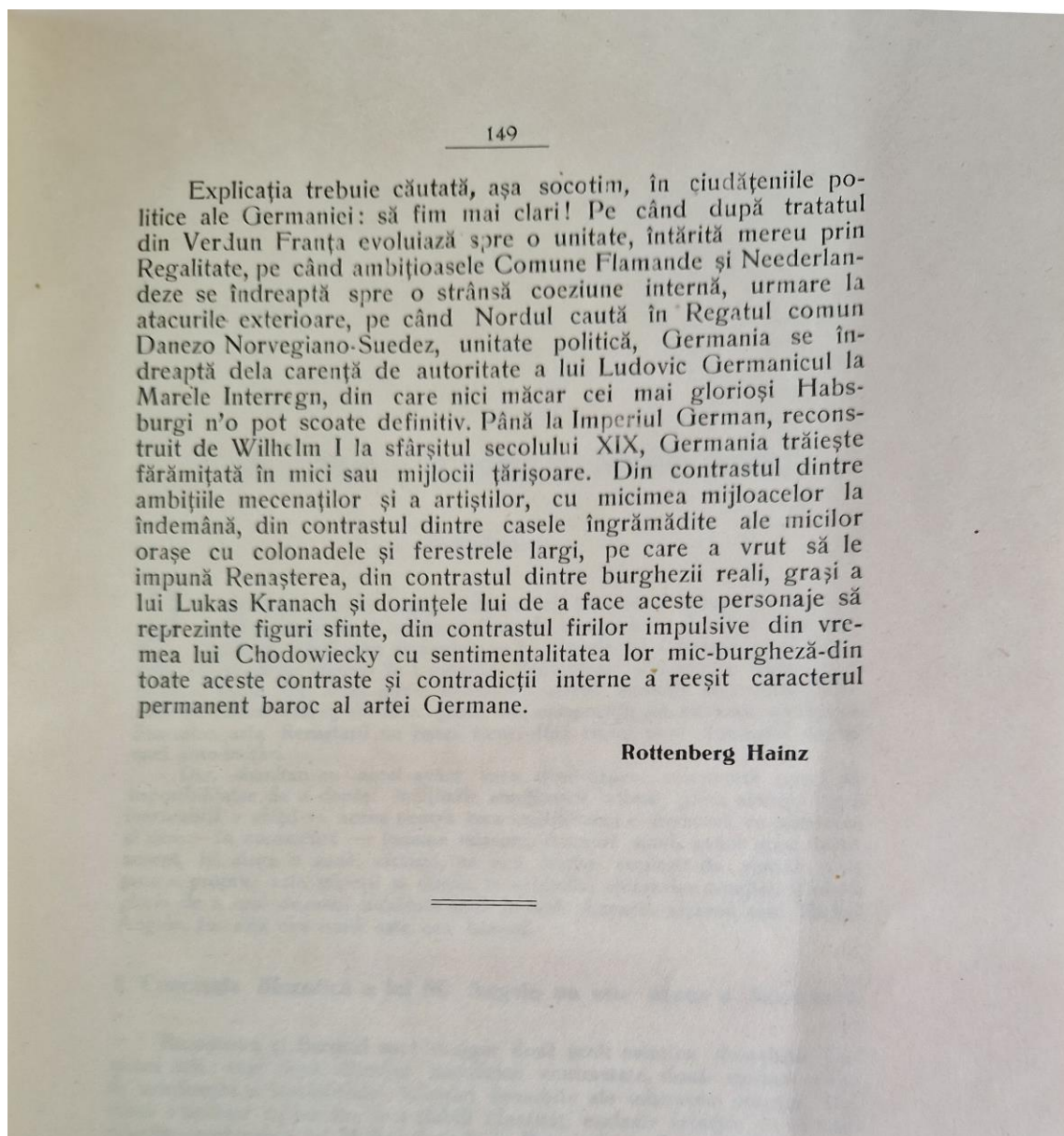


Figura 6 – Heinz Stănescu (Rottenberg), colaborator al SCIA, fost ofițer de securitate, fost contributor al revistei *Analecta* (1947), periodic al Institutului de Istoria Artei din cadrul Universității din București. Rottenberg Hainz (sic!), *Barocul ca trăsătură permanentă a artei germane*, în *Analecta*, vol. IV, 1947, p. 135–150.

¹⁹ Cf William Totok, *Freud cu voie de la poliție sau despre rolul fostului ofițer de securitate Heinz Stănescu*, în *Deutsche Welle*, 21.12.2010. <http://www.dw.com/ro/freud-cu-voie-de-la-poli%C5%A3ia-politic%C4%83-sau-rolul-fostului-ofi%C5%A3er-de-securitate-heinz-st%C4%83nescu/a-6363069>. Accesat la 21.11.2017. Vezi și *Episcopul, Hitler și Securitatea. Procesul stalinist împotriva „spionilor Vaticanului” din România* (coord.: William Totok), Editura Polirom, Iași, 2008, p. 49–50, 124.

²⁰ Rottenberg Hainz (sic!), *Barocul ca trăsătură permanentă a artei germane*, în *Analecta*, vol. IV, 1947, p. 135–150.

În 1952, Heinz Rottenberg Stănescu a fost arestat la rândul său, înlăturat din Securitate, și a devenit sursă a poliției secrete cu mai multe nume de cod (în principal, „Silviu”)²¹. Ulterior, H. Stănescu s-a reconvertit în cadru didactic universitar (la catedra de Germanistică de la Universitatea din București), precum și în istoric literar/de artă: în anii 1950 și 1960 a publicat mai multe articole inclusiv în *SCIA*²². De notat și faptul că a colaborat și cu alte periodice din sfera academică umanistă, cu *Cercetări filozofice*, de pildă²³.

Putem vorbi de publicații precursoare?

În opinia mea, *SCIA* – apărută în 1954 – nu a avut propriu-zis un precursor, o publicație periodică pe care să o continue, de la care să se revendice în mod fățiș, sau care să îi fie atribuită (o revistă deja existentă care să își schimbe egida, așa cum a fost cazul periodicului *Probleme economice* transferat la Institutul de Cercetări Economice). Această afirmație ar putea fi totuși nuanțată. Înainte de 1948, mai precis între 1943 și 1947, a apărut *Analecta*, periodic al Institutului de Istoria Artei din cadrul Universității din București (Facultatea de Filosofie și Litere), inițiativă a profesorilor George Oprescu, I.D. Ștefănescu și Ioan Andrieșescu²⁴.

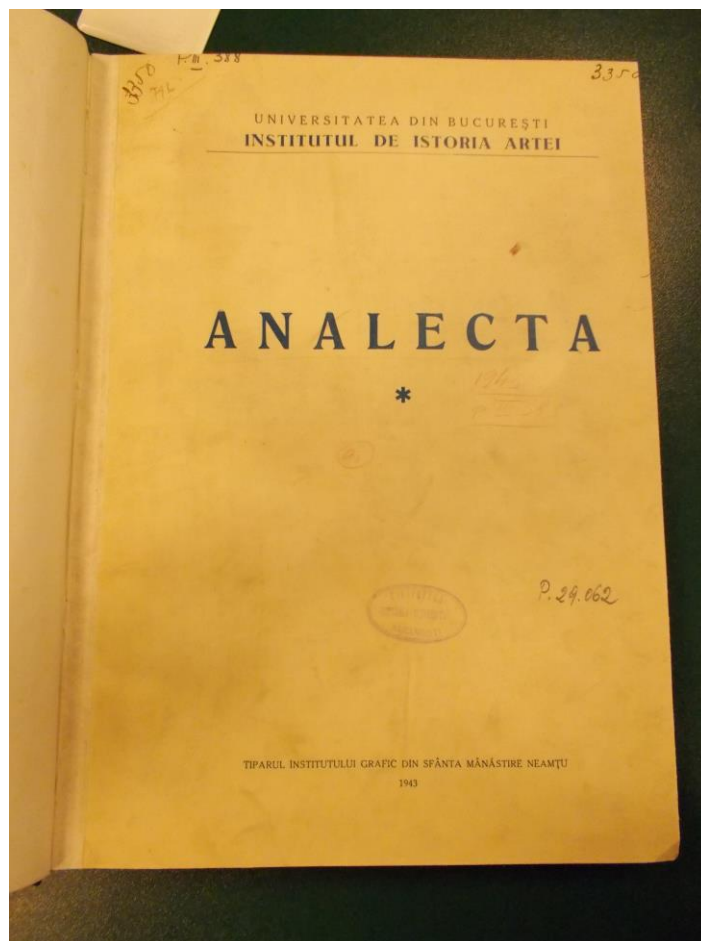


Figura 7 – Primul număr al revistei *Analecta* (I, 1943).

²¹ Ioana Apostol, „Cercetătorul” în atenția Securității: G. Oprescu în arhivele C.N.S.A.S., în *SCIA. Artă Plastică*, serie nouă, Tom. 7 (51), 2017, p. 166.

²² Heinz Stănescu, *Călători străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului Iași*, în *SCIA*, an. II, nr. 3–4, iulie–decembrie 1955, p. 324–338, idem, *Contribuție, în baza studierii vechilor monumente și așezăminte orășenești, la cunoașterea vieții la Câmpulung-Muscel în timpul orânduirii feudale*, în *SCIA*, an. VIII, nr. 2, 1961, p. 458–472.

²³ H. Stănescu, *Scrieri despre ideile estetice ale lui Goethe*, în *Cercetări filozofice*, an. IV, nr. 4, 1957, p. 107–149.

²⁴ Îi mulțumesc doamnei **Ioana Apostol** pentru semnalarea revistelor *Analecta* și *Buletin Științific*.

Pe lângă cei trei profesori fondatori, au publicat în *Analecta* și colaboratori de la Muzeul „Toma Stelian” sau din Facultatea de Filosofie și Litere ai lui George Oprescu (foști studenți, doctoranzi, asistenți la Catedra de Istoria Artei, care mai târziu – într-o proporție însemnată – au lucrat în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei RPR): Teodora Voinescu, Corina Nicolescu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Eleonora Costescu, Theodor Enescu, Ana Maria Muzicescu (Musicescu), Mircea Nădejde²⁵, dar și sus-amintitul Hainz/Heinz Rottenberg (Stănescu).

Înainte de apariția *SCIA*, teoretic, cercetătorii Institutului de Istoria Artei (în special directorul-academician²⁶) puteau publica articole de specialitate în buletinul științific al Secțiunii de profil a Academiei RPR – *Buletin Științific* (editat de Secțiunea de Știința Limbii, Literatură și Arte), un periodic cu o existență efemeră gândit ca debușeu editorial în primul rând pentru comunicările membrilor Academiei. După toate aparențele, a apărut un singur număr editat de această Secțiune a Academiei, în timp ce publicația omonimă a Secției de Științe Istorice, Filozofice și Economico-Juridice a ajuns la patru numere în intervalul 1948–1952²⁷. Vom reveni asupra acestui gen de periodic la momentul potrivit.

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÂNE	
BULETIN ȘTIINȚIFIC	
SECȚIUNEA DE ȘTIINȚA LIMBII, LITERATURĂ ȘI ARTE	
Tomul I, Nr. 1–2	Ianuarie-Iunie 1951
S U M A R	
Gh. OPRESCU și colaboratori, <i>Crearea școalelor de arte frumoase în Țările Române</i>	1
Al. ROSETTI, <i>Observații asupra limbii lui Dimitrie Cantemir în «Istoria țerească»</i>	17
Al. GHIAUR, «A fi și «a avea»	39
IOHCU IORDAN, <i>Teatologii toponimice</i>	45
N. I. BARBU, «Să», semn distinctiv al subiectivității în limba română	55
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE	

Figura 8 – *Buletin Științific* (Secțiunea de Știința Limbii, Literatură și Arte), Tom. I, nr. 1–2, ianuarie-iunie 1951.

²⁵ Mircea Nădejde – devenit în anii postbelici chiar director al Muzeului de Artă Națională „Carol I” – a fost unul dintre puținii colaboratori care, din cauza morții premature din 1946, nu au mai prins înființarea noului Institut de istoria artei sub egida Academiei RPR. Chiar G. Oprescu a scris în 1947 un necrolog – G. Oprescu, *Cuvântare ținută la incinerarea lui Mircea Nădejde*, în *Analecta*, vol. IV, 1947, p. 171–174. Deși M. Nădejde are texte importante de istoria artei, el nu apare în altminteri extrem de utilul și necesarul dicționar de profil din 2021 – Florica Cruceru, Alice Dinculescu, *Istorici și critici de artă români, 1800–1980*, Editura ACS, București, 2021, p. 161–164.

²⁶ Gh. Oprescu (sic!) și colaboratori, *Crearea școalelor de arte frumoase în Țările Române. Comunicare prezentată la 5 iunie 1950 în ședința Sesiunii generale științifice a Academiei R.P.R.*, în *Buletin Științific* (Secțiunea de Știința Limbii, Literatură și Arte), Tom. I, nr. 1–2, ianuarie-iunie 1951, pp. 1–16.

²⁷ Dan Berindei, *Buletin științific*, în *Enciclopedia istoriografiei românești* (coord.: Ștefan Ștefănescu), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 443.

Revistele Institutului de Istorie

Așa cum am anticipat, mult mai clar au stat lucrurile cu revistele Institutului de Istorie/Institutul de Istorie și Filosofie²⁸ și ale Institutului de Cercetări Economice – mă refer aici la publicația *Studii* (de fapt, *Studii. Revistă de știință, filosofie, arte*) și la *Probleme economice*. Primul periodic amintit – al cărui număr a apărut la începutul anului 1948 – a fost atribuit la finele anului 1949 Institutului de Istorie și Filosofie și imediat denumirea lui a fost restrânsă – *Studii. Revistă de istorie și filosofie* (de notat că nu directorul Institutului era redactor responsabil, ci Mihail Roller, vicepreședinte al Academiei RPR și cenzor al istoriografiei din epocă).

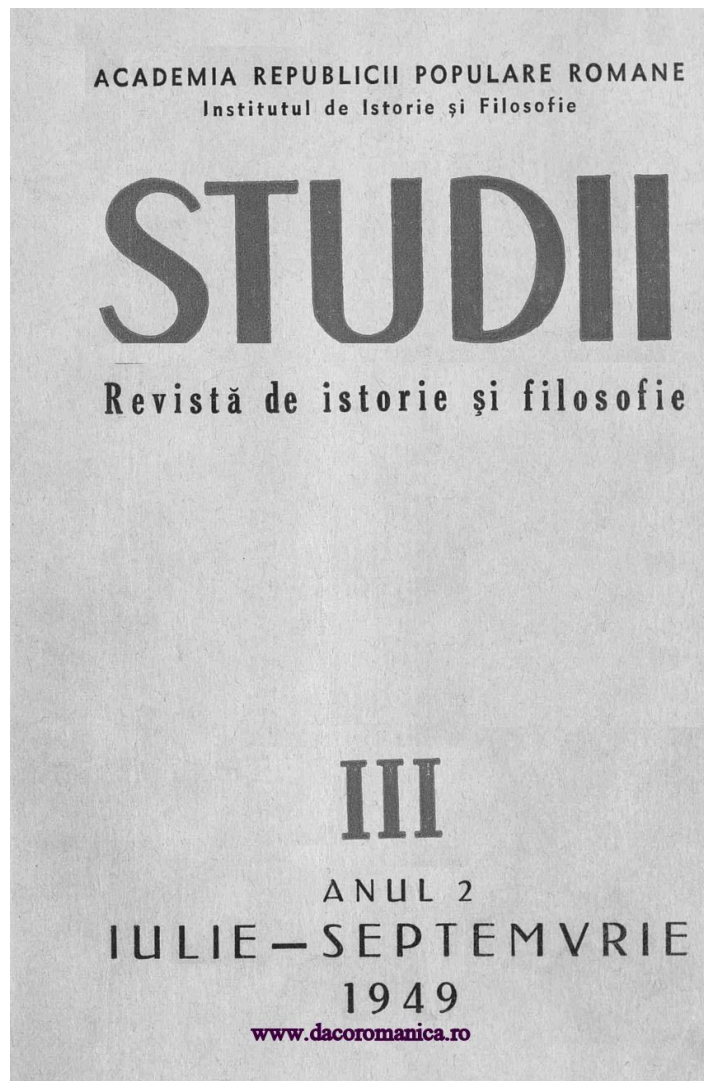


Figura 9 – Coperta periodicului *Studii. Revistă de istorie și filosofie* (an. 2, nr. III, 1949). Sursa: Dacoromanica.

După separarea filosofiei, a urmat o altă schimbare de denumire – *Studii. Revistă de istorie*. La mijlocul anilor 1950, în jurul acestei reviste – cea mai importantă publicație academică de istorie – s-a purtat un adevărat război care a vizat în primul rând controlul conținutului, protagoniștii acestui conflict fiind Mihail Roller și Andrei Oțetea (director al Institutului de Istorie între 1956 și 1970)²⁹. (O situație similară nu

²⁸ Institutul de Istorie a devenit în martie 1949 Institutul de Istorie și Filosofie și a revenit la prima denumire la începutul lui 1954.

²⁹ Florin Constantiniu, *De la Răutu și Roller la Mușat și Ardeleanu*, Editura Enciclopedică, București, 2007, p. 209–211.

a existat în cazul *SCIA*). În 1948, cercetători ai Institutului de Istorie sau membri ai conducerii (Letiția Lăzărescu, Emil Condurachi) publicau în revista *Studii*, fără ca aceasta – cum am anticipat – să fie din punct de vedere oficial și periodic al Institutului; nici Andrei Oțetea, nici Petre Constantinescu-Iași (directorii din 1948 ai Institutului de Istorie) nu erau membri în comitetul de redacție al periodicului. În schimb, aici se regăsea George Oprescu, justificând parcă particula *Arte* din titlu.

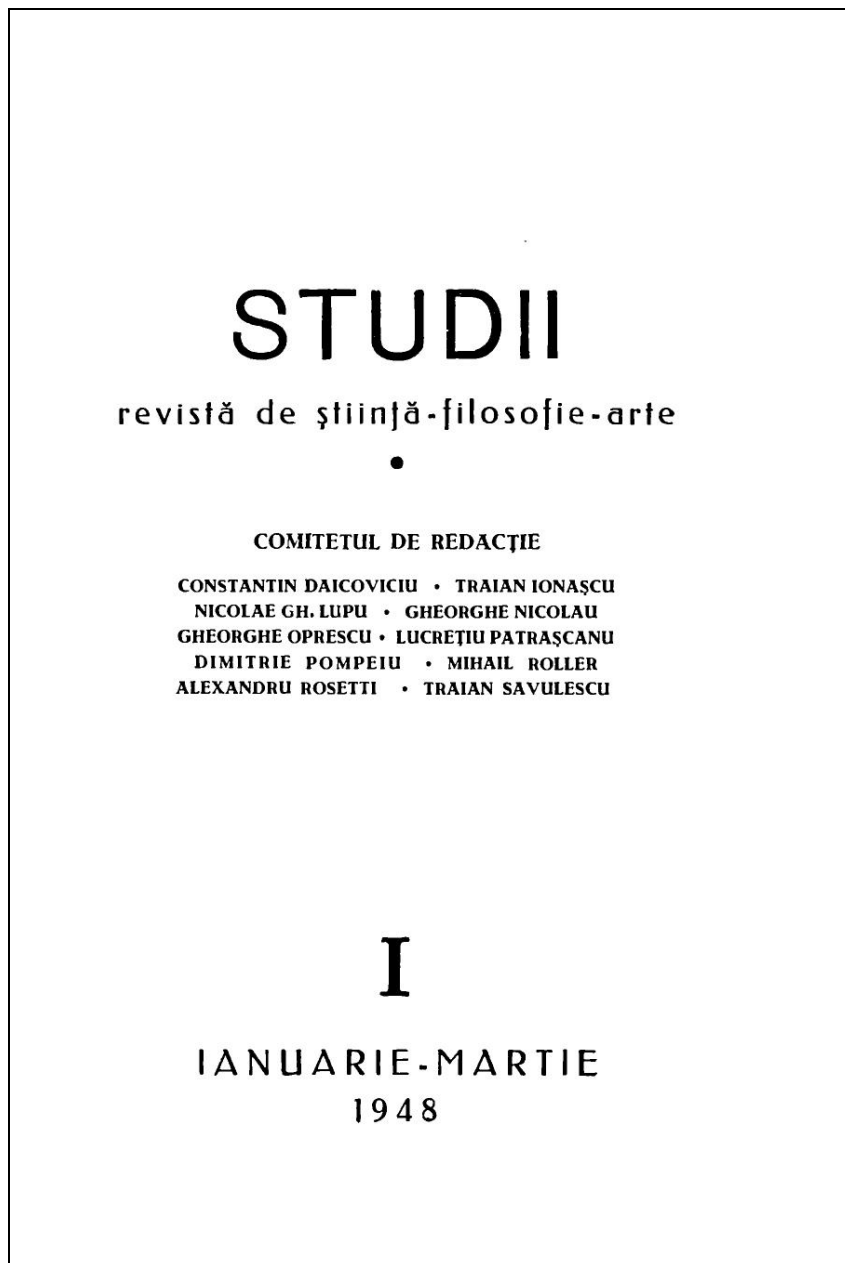


Figura 10 – Pagina de gardă a periodicului Studii. Revistă de știință, filosofie, arte (cu numele lui G. Oprescu ca membru al Comitetului de redacție).

Mai degrabă doar în titlu, căci din trei numere câte au apărut în 1948 numai un articol se ocupa cu această problematică – cel semnat de Petre Constantinescu-Iași (despre implicarea artiștilor în Revoluția pașoptistă³⁰). Referiri ceva mai consistente la istoria artei mai conțin articolele datorate lui Harry Brauner și Emil Condurachi, adică foarte puțin dacă privim ansamblul materialelor publicate. Abia peste un an, în 1949 (începând de la numărul 3), avea să se reglementeze clar faptul că revista aparține abia-constituitului

³⁰ P. Constantinescu-Iași, *Trei pictori români în revoluția dela 1848*, în *Studii*, III, iulie–septembrie 1948, p. 152–205.

Institut de Istorie și Filosofie³¹. La finele lui 1953, așa cum am anticipat, s-a produs separarea secției de filosofie, transformată în Institut de sine stătător, având și o publicație proprie, deja amintită – *Cercetări filozofice*.

Confruntat cu apariția mai multor centre de cercetare, președintele Academiei RPR, biologul Traian Săvulescu, solicita conducerii comuniste la 1 decembrie 1949 ca fiecare institut de cercetare să aibă revista sa de specialitate³². Probabil și ca urmare a acestui demers, s-a recurs la soluția temporară, de compromis, a sus-amintitelor Buletine Științifice editate nu de Institute, ci de diversele Secțiuni ale Academiei, inclusiv de cele două secții umaniste. După toate indiciile, *Buletinul* Secției de Științe Istorice, Filozofice și Economico-Juridice a fost tipărit la finele lui 1949 (I, 1948–1949), iar cel al Secției de Știința Limbii, Literatură și Arte – cum am semnalat deja³³ – abia în 1951. În 1952 apariția acestora a fost oprită, deși Secțiile tehnice ale Academiei au putut continua editarea și tipărirea propriilor buletine științifice de-a lungul deceniului șase³⁴. Este încă un indiciu al tratamentului diferențiat și al punerii în plan secund a domeniului umanist în Academia RPR³⁵.

Se miza pe faptul că aceste buletine ar fi mai ușor de controlat politic decât publicațiile editate de centrele specializate? Mai trebuie notat faptul că, spre deosebire de *SCIA*, publicația *Studii* era considerată la nivelul Secției de Propagandă și Agitație a CC al PMR, ca având o relevanță politică accentuată. Nu atât tirajul revistei *Studii* din 1949 era important, cât faptul că într-un document *Agitprop* publicația era menționată a treia în ordinea importanței politice, după *Scânteia*: „În afară de organul teoretic și politic al Comitetului Central al Partidului, mai apar o serie de reviste care tratează probleme politice și ideologice. Astfel este săptămânalul «Contemporanul», cu un tiraj de 40.000 de exemplare, «Probleme externe», 15 mii de exemplare, revista «Studii» care dezbate probleme istorice și filozofice, în 3.000 de exemplare, revista săptămânală «Veac nou» care publică material de popularizare a URSS, cu un tiraj de 100.000 de exemplare...”³⁶. Ca să ne facem o imagine, să comparăm tirajele din zilele noastre cu cele de atunci: în 2023, *SCIA* avea 200 de exemplare, iar în 2024 se estimează că va tipări doar 30 de exemplare³⁷. Această ultimă cifră a fost vehiculată pentru 2024 și pentru *Revista istorică*, periodic al Institutului de Istorie „N. Iorga”, care a continuat publicația *Studii* (*Revistă de istorie*).

Spre deosebire de Institutul de Istoria Artei, care a editat *SCIA* și ulterior serii specializate (Artă plastică, Teatru-Muzică-Cinematografie), în cazul Institutului de Istorie s-a produs o separare mai clară la nivelul programelor de cercetare, al departamentelor, inclusiv editorial, la nivelul denumirii publicațiilor periodice (care nu erau simple serii ale unei reviste-mamă). Această despărțire a fost foarte timpurie – a intervenit chiar în anii 1950. Delimitarea rezidă atât în importanța mai mare (politică) acordată istoriografiei, în particular Institutului de Istorie, cât și în mai buna situație politică a directorului – vorbim aici de Petre Constantinescu-Iași, director între 1948 și 1953 (fost ilegalist comunist, devenit chiar ministru, ministru al Cultelor) și George Oprescu.

³¹ Dan Berindei, *Revista de istorie (Studii)*, în *Enciclopedia istoriografiei românești*, ed. cit., p. 452. *Studii. Revistă de istorie și filozofie*, anul 2, nr. 3, iulie–septembrie 1949.

³² Arhivele Naționale Istorice Centrale (în continuare se va cita ANIC), fond CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 55/1949, f. 1; *Ședința cu conducerea Academiei RPR din 1 decembrie 1949*.

³³ A se vedea nota 23 *supra*.

³⁴ Așa rezultă din examinarea catalogului electronic al Bibliotecii Centrale Universitare din București. *Buletinul* Secțiunii de Științe Matematice și Fizice ar fi apărut cel puțin până în 1957 – <http://cacheprod.bcub.ro/webopac/List.csp?Search> (Accesat: 11.07.2024).

³⁵ Cf. Dan Berindei, *Istoria Academiei Române, 1866–2016*, ediția a II-a, Editura Academiei Române, București, 2016, p. 314. Academia RPR era împărțită în șase secții, întâietate având științele exacte, naturale și tehnice. Statutul Academiei din august 1948 plasa cele două secții cu profil umanist la coadă, în răspăr cu situația din perioada precomunismului.

³⁶ ANIC, fond CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 66/1949, f. 31. La acel moment, *Scânteia* avea un tiraj de 700.000 de exemplare. *Veac nou* era un periodic editat de Asociația Română pentru strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică (ARLUS).

³⁷ Intervenție a prof. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei, la Conferința națională „70/60: Două reviste academice, două aniversări istorice (*Studii și Cercetări de Istoria Artei – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*)”, din 20–21 iunie 2024.

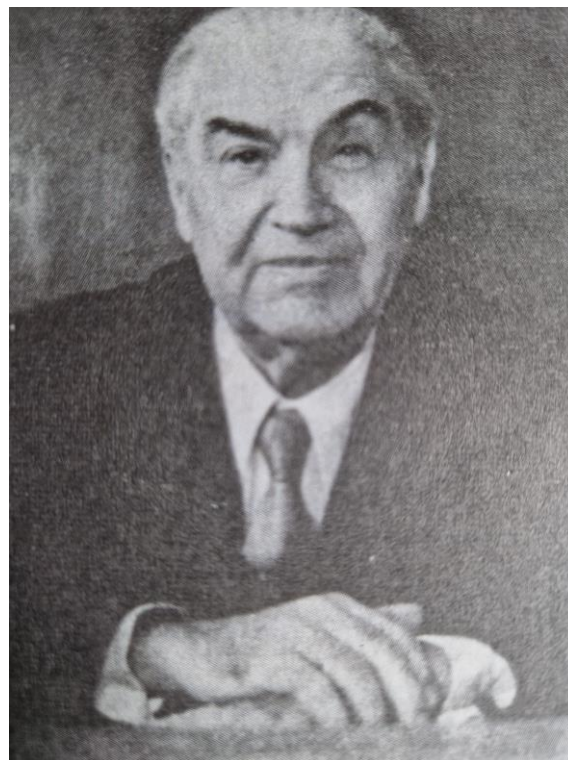


Figura 11 – Petre Constantinescu-Iași, director al Institutului de Istorie și Filosofie (1949–1953), membru al Comitetului de redacție al periodicului *Studii. Revistă de Istorie și Filosofie*. Sursa foto: Petre Constantinescu-Iași, *În anii socialismului victorios*, Editura Politică, 1976.

Așadar din 1950, pe lângă *Studii*, a apărut o nouă publicație, *Studii și Cercetări de Istorie Veche*, rezervată în principal membrilor Secției de istorie veche a Institutului de Istorie, dar și arheologilor (de altfel, din 1974 titlul i s-a modificat în *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie*). Istoricii medievști au avut la dispoziție din 1956 *Studii și Materiale de Istorie Medie*. Ulterior au apărut și alte periodice specializate ale sectoarelor de istorie modernă și contemporană: *Studii și Materiale de Istorie Modernă* – vol. I, 1957; vol. II, 1960 etc.; și *Studii și Materiale de Istorie Contemporană* – vol. I, 1956; vol. II, 1958; vol. III, 1978. Așa cum se observă din examinarea anilor de apariție, a existat și un revers al medaliei, pentru că ultimele două periodice au avut o evoluție discontinuă, neregulată (cu diferențe chiar de două decenii de la un număr la altul), inclusiv din cauza presiunii factorului politic asupra unor domenii mult mai apropiate în timp de prezentul comunist.

*

Se impun câteva remarci de final. Reconstituirea trecutului publicațiilor periodice și a revistelor științifice este abia la început. În prezent, se lucrează sub egida Academiei Române, a Secției de Științe Istorice și Arheologie, la o Enciclopedie consacrată revistelor cu profil istoric. În ceea ce mă privește, am folosit informațiile oferite de enciclopedia istoriografiei din 1978, care avea și o secțiune consacrată revistelor³⁸. Această privire asupra publicațiilor științifice din sfera umanistă – dincolo de limitările sale (mai ales documentare), deja evocate – ne ajută să evaluăm importanța (politică, academică, cultural-ideologică) atât a unui domeniu specific (istoriografie, istorie de artă, lingvistică, istorie literară, filosofie, psihologie ș.a.), cât și a statutului politico-social al directorului/redactorului responsabil al revistei. Pornind de la momentul apariției, mai timpurie sau întârziată, de la tirajele cunoscute, putem estima câte resurse s-au alocat unor reviste, în detrimentul altora. Mai concret, observăm că istoria a avut o însemnătate mult mai pregnantă pentru regimul politic și pentru conducerea Academiei, care s-a tradus prin alocarea cu solitudine a unei publicații, quantum al tirajului, ritmicitate mai bună, mai multe numere (v. *Buletin științific*) etc. Dincolo de elementul obiectiv al preeminenței istoriografiei asupra istoriei de artă, din punct de vedere ideologic, putem presupune că și trecutul politic al directorilor de centre de cercetare a contat atunci

³⁸ Constantin Preda, Dan Berindei et al., *Periodice*, în *Enciclopedia istoriografiei românești* (coord.: Ștefan Ștefănescu), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 435–462.

când a fost vorba despre înzestrarea institutelor cu o revistă proprie. Dincolo de rescrierile periodice ale propriei biografii, Petre Constantinescu-Iași (directorul Institutului de Istorie, mai târziu Institutul de Istorie și Filosofie) poate fi asociat cu Partidul Comunist din România și – mai târziu – cu ilegalitatea comunistă încă de la întemeierea PCdR, adică din mai 1921³⁹. Prin urmare, consider că nu este deloc o întâmplare mai buna situare în peisajul editorial a *Studiilor* în comparație cu *SCIA*. La fel, merită să remarcăm faptul că Institutul de Psihologie a apărut în 1954, ca un centru de cercetare cumva creat special pentru Mihai Ralea⁴⁰ (bine văzut și în anturajul lui Gh. Gheorghiu-Dej), iar în 1955, adică imediat, poate edita propriul periodic – *Revista de Psihologie*.

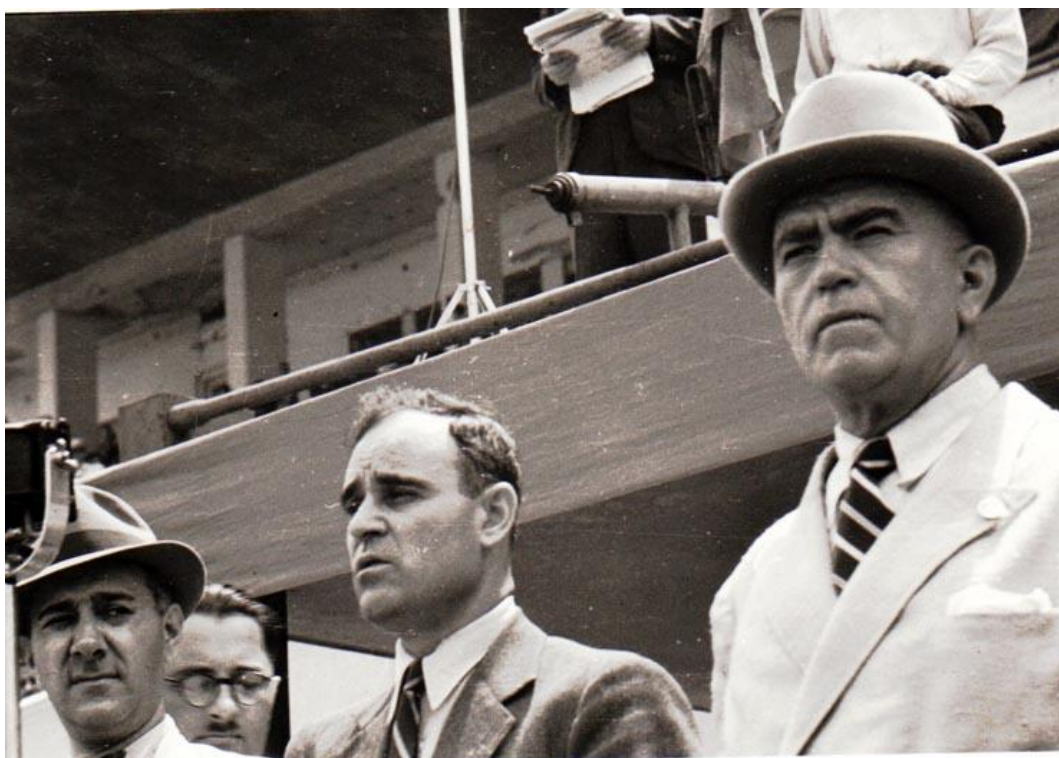


Figura 12 – Mihai Ralea, redactor responsabil la *Revista de Psihologie* (1954–1964).
În fotografie – Mihai Ralea, primul din stânga, alături de Gheoghe Gheorghiu-Dej și Petru Groza).
Sursa foto: IICCMER – Fototeca online a comunismului românesc,
Cota: 194/1945 (<https://fototeca.iiccmr.ro/picdetails.php?picid=35814X88X429>).

³⁹ Adrian Cioroianu, *Petre Constantinescu-Iași: profesor (de istorie), stalinist (din convingere), abonat (la trenuri europene). De la propagandistul guvernului Groza la pensionarul regimului Ceaușescu*, în *A fost odată ca niciodată Partidul Comunist Român (1921–2021). Pentru o istorie dezinhbată a „viitorului luminos”* (coord.: Adrian Cioroianu), Editura Polirom, Iași, 2021, p. 245–252.

⁴⁰ Cristian Vasile, *Un centru de cercetare creat pentru Mihai Ralea: Institutul de Psihologie în epoca Gheorghiu-Dej, 1955–1965*, în *Revista istorică*, Tom. 31, nr. 1–2, ianuarie – aprilie 2020, p. 43–60. În 1956 Mihai Ralea a fost confirmat la conducerea Institutului Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea, precum și a Comisiei Naționale a RPR pentru UNESCO.

CONTROL ȘTIINȚIFIC, ÎNDRUMARE IDEOLOGICĂ ȘI CENZURĂ ÎN PUBLICAȚIILE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (ANII 1950–1960)

de IOANA APOSTOL

Abstract: *Scientific Control, Ideological Guidance, and Censorship in the Publications of the Institute of Art History (1950s–1960s).* From the late 1940s, following the establishment of the communist regime in Romania, scientific research, including art history, came under strict control and ideological supervision. These measures were centrally planned and closely monitored by the state institutions. This paper examines editorial practices in communist Romania, with a focus on the Institute of Art History in Bucharest, its periodical *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (SCIA), and the output of the Department of Modern and Contemporary Art. The analysis is situated within the broader context of ideological constraints and their enforcement mechanisms, which operated through three closely interlinked processes: scientific control, ideological guidance, and censorship.

Keywords: Romanian Art Historiography, Romanian Academy, Communism, Editorial Practices, Ideological Supervision, Censorship, G. Oprescu, Tudor Vianu, Radu Bogdan.

Primele două decenii de comunism din România au marcat o perioadă de transformări radicale care au fundamentat și consolidat noul regim politic postbelic. Restructurările politice, economice, sociale și culturale au fost susținute printr-o propagandă ideologică menită să impună o paradigmă de gândire și organizare strictă și dogmatică, inspirată de modelul sovietic. Domeniile culturale și academice – de la disciplinele socio-umane, la literatură și arte – au servit și ca vehicule pentru construcția ideologică de după Al Doilea Război Mondial. În acest context, articolul analizează activitatea editorială a Institutului de Istoria Artei (IIA), acordând o atenție deosebită, dar nu exclusivă, contribuțiilor Sectorului de Artă Modernă și Contemporană și revistei *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, valorificând ca surse primare documente inedite din arhiva istorică a Institutului de Istoria Artei. Subiectul este explorat în lumina constrângerilor ideologice, exercitate prin intermediul a trei procese interconectate: controlul științific, îndrumarea ideologică și cenzura.

Fondat între anii 1948 și 1949, sub egida Academiei Republicii Populare Române, și condus de istoricul de artă G. Oprescu, Institutul de Istoria Artei a fost organizat pe secții, într-o structură multidisciplinară ce includea arta populară, arta veche (feudală), arta modernă și contemporană, teatrul, muzica, iar mai târziu, cinematografia. Institutul avea misiunea de a desfășura cercetări și de a elabora sinteze și studii de specialitate. Era subordonat Secției de Literatură și Artă a Academiei. În ansamblul cercetării științifice socio-umane, Institutul de Istoria Artei nu ocupa unul dintre locurile centrale atribuite Istoriei, Filosofiei sau Istoriei Literare, dar beneficia de prestigiul conferit de titlul de academician al directorului Oprescu și de funcțiile deținute de acesta în sfera culturii. Deși Institutul a fost supus presiunilor ideologice, constrângerile au fost mai puțin severe comparativ cu cele din alte domenii, care aveau o importanță propagandistică mai mare și erau esențiale pentru legitimarea istorică, culturală și filosofică a regimului comunist.

De la sfârșitul anilor '40, odată cu instaurarea regimului comunist în România, cercetarea științifică, inclusiv cea din domeniul istoriei artei, a fost supusă unui control meticulos și unei direcționări ideologice riguroase. Aceste măsuri au fost planificate la nivel central și monitorizate îndeaproape de instituțiile statului, printre care s-a numărat și Securitatea¹. Controlul științific a fost un mecanism conceput pentru a

¹ Liliana Corobca, *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România*, București, 2014, p. 302–314.

evalua calitatea academică, corectitudinea factuală și interpretativă, dar și stilul în care erau redactate textele, eliminând totodată erorile ideologice. Asigura nu doar respectarea standardelor academice, ci și îndeplinirea cerințelor ideologice stabilite de regimul comunist. Alături de controlul științific, îndrumarea ideologică a jucat un rol crucial, implicând supravegherea instituțională pentru a se asigura că cercetarea istoriei artei reflecta și promova ideologia marxist-leninistă². Cercetătorii au fost astfel obligați să adapteze temele și interpretările pentru a se conforma cu imperativele ideologice ale regimului, pentru ca munca lor să contribuie la obiectivele mai largi ale propagandei de stat. Cenzura, al treilea proces analizat, era responsabilă pentru monitorizarea, verificarea, corectarea sau suprimarea conținutului publicațiilor, în conformitate cu directivele oficiale. Controlul editorial intervenea direct în procesul publicistic, și, implicit, în practicile de cercetare și scriere a istoriei artei, eliminând conținutul considerat nepotrivit sau subversiv. Cele trei mecanisme nu au funcționat izolat; dimpotrivă, au interacționat continuu, creând un mediu științific marcat atât de cenzură (externă), cât și de autocenzură (internă). Suprapunerea lor constantă a configurat un circuit academic constrâns, impunând conformitatea. Sistemul complex de control a influențat semnificativ activitatea Institutului de Istoria Artei, determinând direcția tematică și abordarea teoretico-metodologică a publicațiilor sale din anii 1950–1960.

Zona editorială a suferit o transformare radicală odată cu înființarea Direcției Generale a Presei și Tipăriturilor în 1949 (DGPT)³. Restructurarea s-a realizat prin desființarea a numeroase edituri, colecții, periodice, reviste și cotidiene, interzicerea unor cărți și autori, precum și prin naționalizări și centralizare, toate consolidând controlul asupra proceselor de publicare⁴. În contextul acestor schimbări, domeniul istoriei artei a traversat o pauză editorială între anii 1947 și 1950, primele volume de specialitate apărând abia la începutul anilor 1950⁵. În primăvara lui 1954, a fost lansată revista *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), prima publicație științifică editată de Institutul de Istoria Artei al Academiei RPR, cu un tiraj inițial de 2000 de exemplare, dintre care 500 erau rezervate abonaților⁶. Periodicul servea atât ca platformă de diseminare a studiilor din domeniu, cât și ca vector de propagandă oficială, făcând parte din proiectul comunist de (re)scriere a istoriei artei în spirit ideologic, având rolul de a promova un nou canon artistic, menit să legitimeze din punct de vedere cultural noul regim, în opoziție cu cele anterioare⁷.

Monitorizare ideologică

Monitorizarea internă se realiza prin ședințe, rapoarte și evaluări menite să verifice atât nivelul științific al cercetării, cât și alinierea la directivele ideologice. De cealaltă parte, monitorizarea externă era exercitată printr-un sistem ierarhic complex, care includea supervizarea efectuată de Consiliul Științific al Institutului, format din reprezentanți ai ministerelor, uniunilor de creație și altor instituții. În plus, controlul și cenzura erau responsabilitatea Academiei, a Secției de Propagandă și Agitație a CC al PMR/PCR și a DGPT. Conform Regulamentului de organizare și funcționare a Institutului de Istoria Artei, una dintre misiunile sale era „de a lupta împotriva teoriilor antiștiințifice prin discuția liberă și confruntarea constructivă de opinii”⁸. În plus, Institutul de Istoria Artei colabora cu Institutul de Studii Româno-Sovietic (ISRS) pentru ședințele de orientare ideologică din cadrul Cercului de studii marxist-leniniste.

În interiorul Institutului, monitorizarea și controlul erau realizate prin intermediul ședințelor și rapoartelor. Ședințele erau organizate pe diferite trepte ierarhice instituționale: ședințele de secție aveau loc săptămânal sau o dată la două săptămâni, în timp ce ședințele șefilor de lucrări, ședințele plene ale

² Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă 1948–1953*, București, 2010, p. 50–53 și 58–59; Liliana Corobca, *op. cit.*, p. 323.

³ Liliana Corobca, *op. cit.*, p. 88.

⁴ Roxana Modreanu, *Istoriografia de artă în România între 1948 și 1964. Publicații privitoare la pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX* (teză de doctorat), coord.: prof. dr. Ioan Sbârțu, Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, 2019, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” (A.IIA), d. 1954/II/3/P, f. 64–65: B. Brezianu, secretar de redacție, *Dare de seamă asupra revistei Institutului de Istoria Artei*, 1 martie 1954.

⁷ Roxana Modreanu, *Art Historical Writing During Gheorghe Gheorghiu-Dej's Regime. The Case of Academic Painting in the Romanian Academy's Scholarly Journal*, în Brukenenthal. *Acta Mvsei*, XV, nr. 2, 2020, p. 350.

⁸ A.IIA, d. 1965, f. 10–25.

Institutului⁹, ședințele Consiliului Științific se desfășurau lunar. Acestora li se adăugau întâlnirile de redacție ale revistelor institutului (pe lângă SCIA, din 1964, apare și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*), ședințele de orientare și analiza muncii și întâlnirile sindicale. Scopul era de a controla stadiul de realizare a lucrărilor, de a discuta rapoartele de activitate ale cercetătorilor, secțiilor și Institutului și de a supraveghea respectarea directivelor ideologice de partid. Secția de Literatură și Artă a Academiei redacta, de asemenea, un raport în care analiza activitatea Institutului de Istoria Artei, alături de cea a celorlalte institute din subordine. În cadrul ședințelor de secție sau în cele ale șefilor de lucrări se discutau și aspecte legate de buna desfășurare a activității cercetătorilor, cum ar fi prezența la birou, regimul semnării condicii și modalitățile de lucru la domiciliu¹⁰.

Procesele verbale ale ședințelor dezvăluie două planuri principale de discuție privitoare la prestația instituțională: primul se concentra pe activitatea propriu-zisă de cercetare, îndeplinirea temelor de plan și respectarea calendarului de predare a lucrărilor, iar al doilea se referea la „corecta orientare ideologică” a cercetărilor și contribuțiilor. În ședințele de Consiliu și în cele plenare, îndrumarea era condusă de către delegații Ministerului Culturii¹¹ și de membrii Biroului Organizației de Bază (BOB) din cadrul Institutului. Tonul fiind dat de aceștia, discuțiile ideologice serveau uneori ca pretext pentru avansarea în carieră a cercetătorilor tineri, un exemplu fiind intervențiile lui Mihai Florea în ședințele plenare ale Institutului¹², iar în alte cazuri, ca metodă de exercitare a autorității de către unii cercetători, precum Radu Bogdan¹³.

În ședințele de orientare și analiză a muncii, activitatea Institutului era uneori evaluată pe baza articolelor din presa de partid care criticau anumite poziții și abordări istoriografice. În *Scânteia*¹⁴ și *Lupta de clasă*¹⁵ au fost criticate abordările calificate drept naționaliste ale istoricilor din Ardeal și analizele obiectiviste și excesiv de tehnice, care ignorau modul în care lupta de clasă era reflectată în manifestările artistice. Ședința plenară a Institutului din 11 iunie 1953, condusă de Simion Alterescu, reprezentantul Biroului Organizației de Bază, ilustrează în detaliu cum se desfășurau discuțiile privitoare la îndrumarea ideologică în anii 1950¹⁶. Reuniunea a avut ca obiect analiza critică a activității Institutului de Istorie din Cluj, publicată în *Scânteia* (15 mai 1953), cu scopul de a identifica aspectele relevante și pentru Institutul de Istoria Artei de la București. Alterescu insista asupra importanței muncii în colectiv și denunța atmosfera de frică generată de teama de critică, precum și absența criticii de jos în sus¹⁷. Condamna concepțiile greșite ale unor colaboratori „care încă n’au înțeles că numai prin folosirea permanentă a criticii și autocriticii și prin cultivarea discuțiilor în acest spirit pot înlătura greșelile și lipsurile”. În evaluarea activității Institutului, cele mai frecvente deficiențe erau de natură ideologică, Alterescu criticând faptul că nu se consultau materiale

⁹ Ședințele plenare erau prezidate de directorul Institutului și, alături de angajați, puteau participa și membrii Secției de Literatură și Artă din cadrul Academiei, căreia îi era subordonat Institutul.

¹⁰ A.IIA., d. 1960–1961, file nenumerate. A se vedea procesele verbale ale ședințelor șefilor de sectoare din datele de 25 septembrie 1961 și 19 octombrie 1961; Id., d. 1967, f. 115–116. Sectorul de Artă Modernă și Contemporană, *Înștiințare*, 17 iunie 1967.

¹¹ Am folosit denumirea de *Ministerul Culturii* indiferent de titulatura purtată de-a lungul timpului de acest departament guvernamental (*Ministerul Culturii* 1953–1957; *Ministerul Învățământului și Culturii* 1957–1962).

¹² A.IIA., d. 1960–1961, file nenumerate. *Procesul verbal al ședinței de analiza muncii din 5 iulie 1960*: Mihai Florea intervenea apreciind că nivelul ideologic general din Institut a crescut, că s-au îndeplinit la termen angajamentele în cinstea Congresului al III-lea al PMR. Accentua importanța luptei împotriva rămășițelor burgheze în conștiința oamenilor și sublinia rolul important al organizației de bază în activitatea Institutului de Istoria Artei. Radu Bogdan critica indisciplina cauzată de încălcarea excesivă a planurilor. Simion Alterescu sublinia că sarcinile Institutului sunt de mare responsabilitate și punea accent pe aportul organizației de bază, al organizației UTM și al sindicatului la buna funcționare a muncii obștești și la sprijinirea muncii științifice.

¹³ *Ibid.*, *Procesul verbal al ședinței sindicale din 24 decembrie 1960*: comentând raportul de activitate pe anul în curs, Radu Bogdan semnală că lipsesc din acesta unele sublinieri ideologice mai pronunțate.

¹⁴ Id., d. 1951–1966/I/3/P, f. 65–74. *Procesul verbal al ședinței plenare din 11 iunie 1953 a Institutului*. În articolul *Despre activitatea Institutului de Istorie din Cluj al Academiei RPR* din *Scânteia*, XXII, nr. 2661, 15 mai 1953, p. 2–3, se făcea o analiză amănunțită a activității Institutului de Istorie, filiala Cluj.

¹⁵ În anul 1953 a apărut în revista *Lupta de clasă* un articol ce cuprindea critici la adresa Institutului de Istoria Artei, cf. A.IIA., d. 1951–1966/I/3/P, f. 81–88, Institutul de Istoria Artei, *Raport de activitate pe semestrul I al anului 1953* și G. Oprescu, *Cuvânt introductiv*, în SCIA, nr. 1–2, 1954, p. 7.

¹⁶ A.IIA., d. 1951–1966/I/3/P, f. 66. G. Oprescu arată că unii cercetători continuă să lucreze în spiritul vechilor istoriografii și metodologii, fapt ce trebuia corectat pentru a nu se ajunge în situația Institutului clujean, iar Alterescu, raportându-se la articolul din *Scânteia*, prezenta un referat favorabil asupra activității Institutului de Istoria Artei: „nu există în Institutul nostru cadre dușmănoase, conducerea Institutului nu a înăbușit inițiative sănătoase și nu a sabotat politica justă de promovare a cadrelor tinere, în lucrări nu au fost făcute greșeli ideologice grave”.

¹⁷ *Ibid.*, f. 71.

furnizate de ISRS. Sublinia insuficienta combatere a influențelor ideologiei burgheze, tendința de a se refugia în tehnicism și factologie, evitarea interpretării științifice și persistența unor ecouri de naționalism. Recomanda studierea documentelor de Partid apărute recent: *Marxismul și problemele lingvisticii, Problemele Economice ale Socialismului în URSS* de I.V. Stalin, raportul lui Gheorghe Malenkov de la Congresul al XIX-lea și discursurile lui Gheorghe Gheorghiu-Dej¹⁸.

Un rol important în îndrumarea ideologică l-au avut membrii Biroului Organizației de Bază din Institut, organizatorii grupelor sindicale, dar și alți cercetători angajați în Institut, care, deși nu făceau parte din aceste structuri, se remarcă prin luările lor de poziție în ședințe. Totuși, conform unui document emis de Secția de Propagandă și Agitație a CC, Biroul Organizației de Bază nu era unul influent, Institutul de Istoria Artei figurând, alături de Institutul de Istorie Literară și Folclor și de cel de Psihologie, printre instituturile unde organizațiile de bază și grupele de partid erau foarte slabe¹⁹. Mihai Florea, angajat în Institut din 1953 la secția de teatru, ieșea în evidență ca fiind foarte vocal pe probleme ideologice²⁰.

Îndrumare și diseminare ideologică

Activitatea Institutului, atât în ansamblul său, cât și la nivelul fiecărei secții și cercetător în parte, era evaluată în funcție de conformitatea lucrărilor științifice cu metoda analitică a materialismului istoric și dialectic. Printr-un control strict asupra cercetării științifice, regimul politic urmărea „corectarea erorilor istoriografiei burgheze și abandonarea criteriilor arbitrarie, idealiste sau abstracte și periodizarea istoriei picturii după criterii științifice, realiste și concrete, urmărindu-se adică legătura profundă dintre situația bazei în societatea românească la un anumit moment, și modificările pe care ea le determină în suprastructură”²¹. Pe domeniul istoriei artei erau grefate direcțiile ideologice ale propagandei din sfera generală a istoriei: relațiile dintre popoarele slave și poporul român – cu accent pe relația cu Rusia și URSS –, analiza marxistă a istoriei, lupta de clasă și materialismul dialectic și istoric. În absența unui ideolog principal al istoriei artei, cadrul de referință a fost dat de istoria elaborată de Mihai Roller²². În special în anii 1950, dar și mai târziu, obiectivul politic era de a utiliza arta și istoria ca instrumente de propagandă și legitimare a noului regim comunist, stabilind o continuitate și genealogie artistică între realism și realismul-socialist, construind astfel o tradiție realistă în arta românească²³. Tematicile privilegiate în noua istoriografie și critică de artă erau lupta țăranilor pentru emancipare, Revoluția de la 1848 ca pas al progresului spre comunism, Unirea de la 1859 și Războiul de Independență ca exemple ale prieteniei româno-ruse și răscoalele țărănești ca manifestări ale conștiinței de clasă²⁴.

După preluarea conducerii PMR/PCR de către Nicolae Ceaușescu, s-a observat o intensificare a corespondenței birocratice pe teme ideologice între Institutul de Istoria Artei și Academie. Astfel, în ianuarie

¹⁸ *Ibid.*, f. 66–72.

¹⁹ Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), Fond CC al PCR – Secția Propagandă și Agitație, d. 19/1959, f. 130–138. Notă a Sectorului de științe sociale: „[...] 3. Măsurile operative luate pe parcurs pentru realizarea sarcinilor. d) În vederea întăririi vieții de partid în unele institute ale Academiei au fost contopite: organizația de bază a Institutului de psihologie cu cea de la filozofie și organizația de bază de la Institutul de istoria artei cu cea de la Institutul de istorie.” (f. 132). „[...] 9. Principalele lipsuri în activitatea sectorului de care ne ocupăm. [...] e) Mai avem încă unele institute în care organizațiile de bază PMR și grupele de partid sînt foarte slabe (Institutul de istoria artei, Istorie literară și folclor și Institutul de psihologie). 10. Problemele mai importante care ne stau în față. – Întărirea cu cadre corespunzătoare a institutelor de științe sociale ale Academiei R.P. Romîne în deosebi a institutelor de filozofie, de istorie literară și folclor, istoria artei și psihologie. Întărirea cu cadre a Editurii Academiei R.P. Romîne precum și completarea cu referenți științifici a Secretariatului științific al Academiei R.P. Romîne.” (f. 138).

²⁰ A.IIA, d. 1963, f. 89–93: Florea Mihai, *Memoriu de activitate științifică pînă la 30 dec. 1962*: Mihai Florea a fost membru în Comitetul pentru Cultură și Artă al Raionului „30 decembrie”, în comisia de repertoriu al Consiliului Teatrelor, în consiliul de redacție al Editurii Meridiane, instructor de partid în Raionul „30 decembrie” (1964–1965), instructor de partid la Comitetul orașenesc București (1965–1966), sub-șef de secție la *Scînteia* (1966–1967), redactor șef la Televiziune, redacția cultural-artistică (1967–1968).

²¹ A.IIA, d. 1951–1966/I/3/P, f. 100. *Raport de activitate al secției de artă modernă și contemporană* (nedatat).

²² Roxana Modreanu, *Istoriografia de artă în România între 1948 și 1964...*, p. 32–35 și p. 438–439.

²³ Ead., *The Path Towards Socialist Realism. Art Historical Discourse in Romania Between 1954 and 1964*, în Brukenenthal. *Acta Musei*, XVI, 2, 2021, p. 583–599; Ead., *Influențe ale ideologiei comuniste în istoriografia de artă românească. Scrieri monografice din perioada 1948–1964, în 70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”* (coord.: Adrian-Silvan Ionescu, eds.: Ioana Apostol, Virginia Barbu), București, 2020, p. 314–315.

²⁴ Ead., *Istoriografia de artă în România între 1948 și 1964...*, p. 3–75.

1966, institutele primeau o circulară, prin care li se solicita reexaminarea și rescrierea propunerilor pentru planurile de activitate *în lumina orientării și criticilor formulate de Ceaușescu privind îmbunătățirea organizării și îndrumării activității de cercetare științifică*: „în cursul reexaminării se recomandă să fie călăuziți de ideea sporirii finalității economice și sociale a creației științifice”²⁵. Similar, în decembrie 1968, Radu Voinea, secretar general al Academiei RSR, cerea secțiilor să prezinte măsuri concrete și propuneri în spiritul documentelor de partid în aplicarea hotărârilor Conferinței Naționale a PCR²⁶. În ianuarie 1969, Voinea anunța planificarea ședințelor adunărilor generale ale salariaților în cadrul cărora consiliile științifice ale institutelor urmau să prezinte, ținând cont de expunerea lui Ceaușescu de la Plenara CC al PCR din decembrie 1968, dări de seamă privind îndeplinirea planului pe anul precedent și sarcinile de plan pe anul în curs care urmau să fie îndeplinite „în întrecerea socialistă pentru 1969”²⁷.

Învățământul de partid și Cercul de studii marxist-leniniste aveau scopul de a ridica nivelul ideologic al cercetătorilor. Aceștia erau înscriși la cursuri de istoria partidului²⁸, estetică și marxism-leninism²⁹ și participau la deplasări și întâlniri cu „oamenii muncii” în uzine, pe șantiere și la sate, unde susțineau conferințe pe teme de artă³⁰. La întâlnirile lunare ale cercului științific, cercetătorii de la Institutul de Istoria Artei prezentau comunicări tematice, alături de colegii lor de la Muzeul de Artă RPR și de cadrele didactice de la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”³¹. Referindu-se la modul în care se desfășurau aceste întâlniri, Simion Alterescu sublinia că „metoda de a se prezenta pur și simplu articole sovietice e defectuoasă”. Astfel, în colaborare cu cei de la ISRS, referatele și discuțiile trebuiau să se concentreze pe probleme concrete de specialitate, incluzând „dezbateri pe problema tipicului, metodei de cercetare în istoria artei și analiza metodelor de redactare a monografiilor de istoria artei”³².

Participarea la Cercul de studii marxist-leniniste este menționată în procesele verbale ale Secției de Artă Modernă și Contemporană, în special în anii 1950. Se pare că cercul a fost organizat începând cu anul 1953, având ca scop „ridicarea nivelului ideologic”³³. În martie 1954, Ion Frunzetti a prezentat referatul *Despre tipicul în artele plastice*, mai întâi în secție „pentru a primi critica colectivului”³⁴, iar în ianuarie 1955, Remus Niculescu propunea ca Mircea Popescu să susțină o comunicare în cadrul cercului în legătură cu *definiția picturii de gen*³⁵. Totuși, raportul științific pe anul 1957 menționa că cercul nu funcționa cu regularitate, iar implicarea în discuții era slabă, aproximativ 25% din personal³⁶. Participările cercetătorilor

²⁵ A.IIA., d. 1966, f. 167, Academia RSR către Institutul de Istoria Artei, 5 ianuarie 1966.

²⁶ Id., d. 1968, f. 10.

²⁷ Id., d. 1969, f. 248–250.

²⁸ Id., d. 1951–1966/1/3/P, f. 61. *Proces-verbal al ședinței plenare din 19 ianuarie 1953 a Institutului de Istoria Artei*: Pentru că „nu au făcut eforturi suficiente pentru a-și ridica nivelul ideologic” Stella Sava și N. Missir, cercetători în cadrul Secției de Muzică, au fost înscriși la Arhivele Statului, la cursuri de Istoria Partidului.

²⁹ ANIC, Fond CC al PCR Propagandă și Agitație, d. 12/1952, f. 45. Sectorul de Literatură și Artă, *Plan de muncă pe anul 1952*.

³⁰ A.IIA., d. 1960–1961, file nenumerate, *Darea de seamă a activității pe 1961*.

³¹ Id., d. 1951–1966/1/3/P, f. 58–64, *Procesul verbal al ședinței plenare din 19 ianuarie 1953 a Institutului de Istoria Artei*.

³² Id., d. 1954/II/3/P, *Procesul verbal al ședinței plenare din 21 decembrie 1953 a Institutului de Istoria Artei*, f. 35–42 și d. 1951–1966/1/3/P, f. 65–72.

³³ Id., d. 1951–1966/1/3/P, f. 88. *Raport de activitate pe trimestrul I al anului 1953*: „[...] Cercul de studii care, prin comunicările și referatele discutate, a contribuit la însușirea ultimelor lucrări ale lui I.V. Stalin, a documentelor Congresului al XIX-lea al PCURSS, pe baza cărora vom putea ajunge la o interpretare creatoare a faptelor istorice și la o mai mare generalizare teoretică a fenomenului artistic”.

³⁴ Id., 1954–1956, f. 154–155. *Procesul verbal al ședinței secției de artă modernă și contemporană*, 10 martie 1954: Referatul lui Ion Frunzetti nu a fost primit bine în secție. Radu Bogdan comenta că lucrarea era vie, combativă, dar abuzează de ironie și verbalism și deci nu corespundea unui cerc de studii deoarece accentul era pus pe exemplele negative, abordarea nefiind una dialectică și având un efect descurajator. Mircea Popescu era de părere că nivelul criticii era prea distructiv și recomanda reconsiderarea exemplificărilor. Barbu Brezianu sugera să fie date mai multe exemple pozitive de lucrări tipice, iar Amelia Pavel critica tonul satiric al textului. În schimb, Radu Ionescu aprecia tablourile prezentate de Frunzetti pentru că erau mai puțin cunoscute. Procesul verbal concluziona: „Frunzetti ia notă de obiecții și își însușește critica, propune să ceară amânarea ședinței cercului de studii pentru a putea face modificările”.

³⁵ Id., d. 1951–1966/1/3/P, f. 136, *Procesul verbal al ședinței secției de artă modernă și contemporană din ziua de 26.V.1955*.

³⁶ Id., d. 1957–1958/IV.A.B.C, f. 27–40, *Raport de activitate al Institutului de Istoria Artei pe anul 1957*: „IV. Folosirea și ridicarea cadrelor. Educarea ideologică și politică a cercetătorilor științifici. Principala formă de organizare a ridicării calificării științifice a cadrelor din Institut o constituie antrenarea lor în rezolvarea prin muncă în colectiv a principalelor probleme științifice din planul nostru de activitate. Rezultatele acestei metode au fost în genere satisfăcătoare. [...] Cercul special al învățământului de Partid creat în cadrul Institutului nostru și la care participă întreg personalul nostru științific nu a funcționat cu regularitatea cuvenită. Frecvența la ședințe a fost 80%. Participarea la discuții nu a fost însă multumitoare (cam 25% dintre cei prezenți), ceea ce dovedește

erau sporadice și rareori consemnate în documentele de arhivă, fapt ce reflectă caracterul eminent formal al cercului. Printre referatele citite de cercetătorii Secției de Artă Modernă și Contemporană de-a lungul timpului au fost: *Marxism și sociologism vulgar* (Radu Bogdan, 1964), *Cercetările de istoria artei în lumina documentelor Congresului al III-lea al PMR* (Gheorghe Cosma, 1964), *Dezvoltarea istoriei artelor și metoda marxistă de cercetare* (Ion Frunzetti), *Căile de dezvoltare ale artei ruse în prima jumătate a secolului al XIX-lea, după A. Zotor* (Eugen Schileru).

În afara Cercului de studii marxist-leniniste, cercetătorii se achitau de obligația de a-și demonstra aderența la noile metode de interpretare a istoriei artei prin participarea la simpozioane și sesiuni științifice organizate de Academie. În acest context, susțineau comunicări precum: *Ideile leniniste în artă* (Mircea Popescu, comunicare în cadrul Sesiunii consacrate împlinirii a 90 de ani de la nașterea lui V.I. Lenin, 1960), *Principii de periodizare ale artei românești moderne* (Radu Bogdan, comunicare la sesiunea consacrată problemelor periodizării artei românești din martie 1960). Diseminarea ideologică era o sarcină pe care Institutul de Istoria Artei o îndeplinea și prin intermediul articolelor programatice publicate în revista SCIA în anii 1950–1960³⁷. Printre acestea s-au numărat: G. Oprescu, *Sprrijinul istoricilor și criticilor de artă sovietici în formarea unei juste înțelegeri a artei noastre plastice clasice*³⁸; Amelia Pavel, *Metode sovietice de întocmire a monografiilor de artiști*³⁹; Mircea Popescu, *Orientări în istoriografia de artă sovietică*⁴⁰; Marcel Breazu, *Formalismul în estetica burgheză contemporană*⁴¹; Nicolae Moraru, *Unele probleme ale artei în lumina principiului leninist al spiritului de partid*⁴²; Mircea Popescu, *Datoria noastră*⁴³; Marcel Breazu, Mircea Popescu, *Dialectica materialistă în teoria valorii estetice*⁴⁴; Marcel Breazu, Amelia Pavel, Paul H. Stahl, *O discuție cu privire la problemele realismului*⁴⁵.

Controlul științific și ideologic. 1954: Ion Frunzetti și critica în secție

Pentru a asigura conformitatea publicațiilor Institutului de Istoria Artei cu normele științifice și ideologice, toate lucrările propuse pentru publicare erau supuse unui proces de evaluare. Erau verificate inițial în secții, prin intermediul referatelor, și, ulterior, în ședințele de redacție (pentru studiile și articolele destinate periodicelor editate de Institut), în ședințele plenare sau, dacă era cazul, în cele ale Consiliului Științific. În cazul revistei *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, articolele erau evaluate de unul sau doi referenți, înainte de a fi supuse examinării de către comitetul de redacție. Dacă era necesar, G. Oprescu, directorul SCIA, revedea și el în detaliu textele. Articolele care necesitau modificări erau restituite autorilor pentru a fi rescrise conform observațiilor primite⁴⁶.

Referatele întocmite în aceste cazuri vizau atât conformitatea ideologică, cât și rigurozitatea științifică și calitatea stilistică a scrierii academice, inclusiv coerența structurii și a exprimării. În Secția de Artă Modernă și Contemporană, materialele erau de obicei recenzate de doi referenți. Un exemplu ilustrativ pentru interferența ideologică în procesul de evaluare și control științific este referatul lui Radu Bogdan privind studiul Ameliei Pavel, *Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea*, propus pentru publicare în SCIA⁴⁷. Deși referentul aprecia că lucrarea „se citește cu mult interes, este clar scrisă și bogat documentată, epoca este just cercetată, iar documentarea este bine făcută”, în privința ultimului capitol, care

că nu s-au găsit încă metodele cele mai bune de stimulare a interesului pentru problemele teoretice, dar oglindește de bună seamă și o anumită inerție spirituală care trebuie combătută și depășită.”

³⁷ Roxana Modreanu, *Istoriografia de artă în România între 1948 și 1964...*, p. 115–116.

³⁸ SCIA, I, nr. 3–4, 1954, p. 233–241 (comunicare prezentată la Uniunea artiștilor plastici, 30 octombrie 1953).

³⁹ SCIA, II, nr. 1–2, 1955, p. 305–316.

⁴⁰ SCIA, V, nr. 2, 1958, p. 89–97.

⁴¹ SCIA, VI, nr. 1, 1959, p. 203–223.

⁴² SCIA, VII, nr. 1, 1960, p. 11–42.

⁴³ SCIA, VIII, nr. 1, 1961, p. 11–14.

⁴⁴ SCIA, X, nr. 1, 1963, p. 181–188.

⁴⁵ SCIA, XI, nr. 2, 1964, p. 187–204.

⁴⁶ A.IIA, d. 1954/II/3/P, f. 9, *Proces verbal al ședinței din ziua de 29 decembrie 1954 a Comitetului de redacție al revistei „Studii și cercetări”*.

⁴⁷ Amelia Pavel, *Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea*, în SCIA, II, nr. 3–4, 1955, p. 177–201.

se ocupa de arta contemporană, Bogdan recomanda autoarei să ia legătura cu Institutul de Istoria Partidului pentru a clarifica poziția graficienilor contemporani⁴⁸.

În anul 1954, studiul monografic despre *Dimitrie Paciurea* realizat de Ion Frunzetti a fost supus, premurgător publicării în SCIA⁴⁹, unui proces de recenzare în Secția de Artă Modernă și Contemporană, desfășurat în trei etape distincte. La acea vreme, Ion Frunzetti ocupa funcția de șef al secției. În prima rundă de recenzii, desfășurată în luna iunie 1954, Radu Bogdan, Remus Niculescu și Mircea Popescu au recomandat ajustări de ton și eliminarea unor detalii considerate superflue pentru claritatea textului. Radu Bogdan observa că lucrarea pierdea din coerență din cauza detaliilor excesive și lipsei de unitate, poziția autorului nefiind suficient conturată, iar tonul, prea polemic și pamfletar. Remus Niculescu aprecia că lucrarea era documentată corect și interesant, evidențiind bine personalitatea lui Paciurea, dar sugera eliminarea amănuntelor care încărcau textul. Mircea Popescu era de acord cu aprecierile pozitive ale lui Niculescu, dar constata că unele opere erau analizate prea amplu, iar altele insuficient și nu era mulțumit de caracterizarea sculpturii în epocă⁵⁰.

În aprilie 1955, Frunzetti a revenit în secție cu o versiune rescrisă, pentru a primi critica lui Radu Bogdan și G. Oprescu. Ambii au obiectat vizavi de spațiul prea generos acordat operei *Madona Stolojan* (*Adormirea Maicii Domnului*), sugerând că valoarea lucrării era discutabilă (G. Oprescu)⁵¹. Bogdan observa că formulările erau prea abstracte și că monografia includea incursiuni în domeniul esteticii care depășeau limitele subiectului. De asemenea, adăuga că unele vehemențe la adresa burgheziei erau neconvingătoare⁵².

După ce autorul a operat noi corecturi în text, în ianuarie 1955, Remus Niculescu a întocmit referatul final, avizând studiul pentru publicare. Niculescu considera că monografia era cuprinzătoare, apreciind calitățile remarcabile de analiză plastică și evocarea biografică. Recomanda ca lucrarea să fie împărțită în capitole și încheiată cu concluzii, iar sculptorul să fie mai bine plasat în contextul istoric și artistic. De asemenea, Niculescu observa că introducerea prezenta situația artei românești la sfârșitul secolului al XIX-lea într-o lumină exagerat de negativă. În analiza operelor, el considera că aspectul tehnic era prea mult dezvoltat, în timp ce viziunea și conținutul primeau prea puțină atenție. Totodată, menționa că analiza desenelor era insuficient dezvoltată și că, pe baza lor, s-ar putea clarifica caracterul viziunii lui Paciurea și sensul operelor rămase în stadiu de proiect⁵³. Lectura studiului lui Ion Frunzetti, având în vedere aceste observații, arată că autorul a revizuit materialul, ținând cont de aproape toate sugestiile colegilor de secție și de indicațiile referentului final, cu excepția dezvoltării analizei desenelor lui Paciurea.

1955: Evaluarea SCIA

La sfârșitul anului 1955, la cererea Subsecției de Artă a Academiei, primele șase numere ale SCIA⁵⁴, din 1954–1955, au fost evaluate de către Tudor Vianu și un referent al cărui nume nu este consemnat în arhivele studiate. Evaluările au fost prezentate de raportori sub formă de dări de seamă într-o ședință publică a Subsecției de Artă, la care au participat membrii secției și colaboratorii institutelor din subordine, printre care se numărau și autori ai studiilor publicate în revista recenzată. Următoarele numere, pe 1955 și 1956, au fost evaluate un an mai târziu și prezentate Subsecției de Artă în ianuarie 1957, cu Tudor Vianu unic raportor⁵⁵. Se intenționa permanentizarea evaluărilor periodice ale revistei SCIA; totuși, până la momentul actual al cercetării nu am găsit în arhive și alte rapoarte de evaluare⁵⁶.

⁴⁸ A.IIA, d. 1951–1966/IV/3/P, f. 124–125, *Proces-verbal al ședinței secției de artă modernă și contemporană din ziua de 17.II.1955*.

⁴⁹ Ion Frunzetti, *Sculptorul D.Paciurea*, în SCIA, anul II, nr. 3–4, 1955, p. 203–234: „Rezumat al monografiei științifice redactate de același, la completarea documentării căreia a colaborat și tov. Georgeta Pădureleanu.” (p. 203).

⁵⁰ A.IIA, d. 1951–1966/IV/3/P, f. 93–94, *Proces verbal al ședinței din 26.VI.1954 al Secției de Artă Modernă și Contemporană a Institutului de Istoria Artei*.

⁵¹ Id., d.1954–1956, f. 108, *Proces-verbal al ședinței Secției de artă Modernă și Contemporană din ziua de 23 septembrie 1954*.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Id., d.1954–1956, f. 90–91, *Proces-verbal al ședinței Secției de artă Modernă și Contemporană din ziua de 20 ianuarie 1955*.

⁵⁴ Id., d. 1954–1955/IV/P, f. 16–24, Acad. Tudor Vianu, *Raport asupra publicațiilor Institutului de istoria artei al Academiei RPR („Studii și cercetări de istoria artei”, 1954, 1–2, 3–4; 1955, 1–2)*, 30 decembrie 1955.

⁵⁵ *Ibid.*, f. 38–68, *Stenograma ședinței Subsecției de Artă de joi, 24 ianuarie 1957, ora 17*.

⁵⁶ *Ibid.*, f. 59.

În 1955, Tudor Vianu, recent ieșit din marginalizare⁵⁷, semna o evaluare pozitivă, chiar laudativă, trecând în revistă aproape toate studiile și autorii lor. Textul, favorabil publicației, începea prin a-l lăuda pe G. Oprescu pentru întreaga sa activitate și, în mod special, pentru „organizarea Secțiunii de artă universală a Galeriei naționale din București”⁵⁸. Vianu remarcă faptul că studiile apărute în SCIA aparțineau aproape în totalitate generației tinere, autorii fiind foști studenți ai Universității din București, formați la cursurile și seminarele lui G. Oprescu: „Acest grup de tineri cercetători reprezintă deci un succes al culturii noastre, pe care se cuvine să-l subliniem”⁵⁹. Referentul aprecia că volumele revistelor sunt adevărate albume de artă, tipărite în condiții tehnice satisfăcătoare, cu amendamentul că hârtia ar fi putut fi mai bună. Erau trecute în revistă aproape toate studiile și autorii lor, de la toate specialitățile – artă populară, artă veche, artă modernă și contemporană, teatru, muzică – comentariile fiind, în general, pozitive.

Cu toate acestea, Vianu a exprimat și câteva critici generale. Sesiza absența studiilor despre istoria universală a artei (pe margine, Oprescu nota cu creionul: „*nu e treaba noastră*”), a studiilor asupra colecționarilor, criticilor și istoricilor de artă din trecut, a celor despre circulația temelor și procedeele artistice, precum și a celor de teoria artei⁶⁰. Referentul observa că, deși autorii se străduiau să aplice concepția marxist-leninistă, aceasta nu era suficient exploatată pentru a explica faptele istorice: „după ce faptele au fost strânse cu cea mai mare hărnicie [...] rămîne încă necesară legarea acestor fapte de semnificația lor mai adîncă, adică unificarea lor într-o vedere generală a spiritului. Această vedere trebuie să fie, după directivele cuprinse în articolele programatice ale directorului revistei, concepția marxist-leninistă asupra artei (rd. în special Studii și cercetări 1954, 1–2). Grijă colaboratorilor de a aplica această concepție este evidentă, dar ea apare mai mult în valorificarea faptelor, decît în explicația lor. Se poate constata preocuparea de a reliefa linia realistă în creația artistică a trecutului și de a aprecia, în acord cu aceleași criterii, operele de artă ale prezentului. Cît despre explicarea faptelor, concepția amintită este mai mult declarată, decît aplicată prin cercetarea mai adîncă a împrejurărilor sociale în care faptele de artă apar și pe care le exprimă. Situația aceasta este, de altfel, nu numai un neajuns al actualelor studii de istoria artei, dar și al acelor din alte domenii ale științelor sociale și umanistice”⁶¹. De asemenea, Vianu adăuga că așteaptă în continuare o evidențiere mai clară a specificului național și îi îndemna pe director și pe colaboratori să primească referatul său ca pe o critică constructivă. Menționa că a citit multe astfel de evaluări, adesea realizate de nespecialiști, care ofereau observații de formă, dar nu și de fond, neangajând nicio răspundere și care reflectau o atitudine de superioritate și nemulțumire față de operele și autorii recenzați, astfel încât „așteptî terorizat sentința arțăgoasă a judecătorului tău prost dispus”⁶². Vianu sublinia că se ferește să facă această greșală și aprecia activitatea SCIA ca fiind meritorie. Colaboratorii au cercetat cu grijă, hărnicie și au adus informații noi, dar au tratat realizările artistice mai mult ca pe fapte istorice decît ca pe niște creații estetice. În concluzie, Vianu scria că „în direcția de dezvoltare a activității revistei va fi nevoie (hai să pronunț cuvîntul!) de mai multă filozofie și de mai multă estetică.”⁶³

Al doilea referat, unul mai puțin favorabil⁶⁴ se păstrează nesemnat și nedatat în arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”⁶⁵. Conținutul său sugerează că a fost redactat în aceeași perioadă cu referatul lui

⁵⁷ Cristian Vasile, *Tudor Vianu în 1955: percepția Direcției Cadre a Academiei*, în *Apostrof. Revistă a Uniunii Scriitorilor*, an XXVIII, 2017, nr. 4 (323), [https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2017/n4/a19/], accesat în 2 august 2024.

⁵⁸ A.IIA, d. 1954–1955/IV/P, f. 16.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, f. 21.

⁶¹ *Ibid.*, f. 22–23.

⁶² *Ibid.*, f. 24.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, f. 1–15, 25–37.

⁶⁵ Identitatea referentului-raportor nu era una ascunsă, deoarece, conform practicii din epocă, acesta își prezenta constatările în cadrul unei ședințe publice, în fața Subsecției de Artă a Academiei. Cu toate acestea, textul referatului se păstrează nesemnat în Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Coroborând conținutul referatului cu autor necunoscut cu informațiile furnizate Securității de către Petru Comarnescu, care fac trimitere la o cronologie ce coincide cu raportarea din anul 1955, se poate deduce că autorul ar fi putut fi criticul și istoricul de artă Ionel Jianu. Cf. Arhiva Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (ACNSAS), Fond Informativ, d. 258981 (Ionel Jianu), f. 51. Notă informativă dată de sursa „Anton”/Petru Comarnescu, 4 noiembrie 1959: „[...] A intrat în conflict cu acad. GH. OPRESCU și cu unii dintre colaboratorii acestuia din pricină că nu se subordona lor, făcînd din ESPLA o anexă a Institutului de Istoria Artelor, deși și OPRESCU și ceilalți colaboratori au fost publicați cu larghețe, dar nu numai ei. De altfel, MIRCEA POPESCU, după ce a părăsit catedra de limba engleză, pe care a deținut-o până prin 1949, a fost un timp redactor la sectorul de artă, condus de JIANU I. Relațiile s-au înrăutățit acum vreo trei ani (subl.n.), cînd JIANU a fost invitat de OPRESCU GH. să facă referatul despre publicația Institutului, numită « Studii și Cercetări de Istoria Artei » (în fața secțiunii

Vianu, respectiv la sfârșitul anului 1955, deoarece recenzează tot primele șase numere ale revistei SCIA. Acest referat se concentra exclusiv pe textele dedicate artelor plastice și le evalua în primul rând din perspectivă ideologică. Similar cu Tudor Vianu, dar pe un ton intransigent, referentul sublinia absența metodei materialist-istorice. El considera că tentativele de critică a vechilor regimuri și istoriografii erau superficiale și neconvingătoare. De exemplu, în *Cuvântul introductiv* al primului număr SCIA⁶⁶, critica adusă vechii istoriografii de artă burgheze era doar sumară și, în ciuda faptului că se afirma că Institutul de Istoria Artei avea sarcina de a adopta metoda materialist-istorică, nu se contura nicio metodologie de lucru concretă, iar istoria artei era confundată cu critica de artă⁶⁷. Lacunele, alături de lipsa unei analize critice a vechii istoriografii, se reflectau în unele dintre studiile publicate, autorii lor fiind tributari unei concepții arhivistice a istoriei artelor, concentrându-se excesiv pe detalii și neglijând semnificațiile⁶⁸.

Pentru exemplificare, referentul se oprea asupra a trei studii semnate de Radu Bogdan⁶⁹ și Ion Frunzetti⁷⁰. Lui Radu Bogdan îi reproșa faptul că în analiza despre tabloul *Grivița 1933* de Gabriel Miklossy nu abordează niciodată ideea luptei de clasă și a noii concepții asupra istoriei și artei, care pune în centru poporul. Bogdan nu excela nici în analiza plastică: „nu dovedește nici competență, nici înțelegere”, deoarece nu reușește să explice că la baza schemei compoziționale a lucrării se află ideea de conflict⁷¹. Concluzia era că în studiul analizat nu aplica metoda materialismului istoric, responsabilitatea nefiind doar a autorului, „ci și a colectivului redacțional, care n-a sesizat aceste lipsuri, care n-a judecat articolul de pe o poziție justă”⁷².

Articolul lui Bogdan despre Jean Al. Steriadi era, de asemenea, criticat pentru că nu analiza contextul în care se încadra evoluția picturii românești și comitea, încă de pe prima pagină, eroarea de a afirma că în perioada 1903–1910 arta românească, *cu rare excepții*, aluneca pe „panta convenționalismului salonard impus de burghezia epocii”⁷³. Referentul SCIA ataca retoric această afirmație: „Convenționalism salonard sau rară excepție înseamnă ciclul răscoalelor lui Băncilă, creat între 1907 și 1910? Convenționalism salonard sau rară excepție înseamnă capodoperele lui Luchian din faza cea mai înaltă a creației sale, între 1903 și 1910? Convenționalism salonard și rară excepție înseamnă afirmarea unor artiști precum Abgar Baltazar, G. Petrașcu, Iser și Ressu în această perioadă?”⁷⁴.

Ion Frunzetti era și el criticat pentru că definiția sculpturii din introducerea articolului despre relieful în sculptura monumentală din RPR era necorespunzătoare. Autorul se poziționa idealist în problema stilului în artă și nega posibilitatea evoluției și progresului stilistic, contravenind, astfel, preceptelor materialismului istoric⁷⁵. De asemenea, referentul ironiza scriitura lui Frunzetti: „Cînd scrie «quantumul enorm de travaliu» în loc de a spune ca toată lumea «uriașa muncă depusă», cînd despre unul din personajele reliefului «Eliberarea» de C. Baraschi spune «gestul corifeului rămîne insolit», cînd se exprimă astfel «recursul la panourile în relief este justificat» în loc de a spune pe romînește că folosirea mai largă a tehnicii reliefului e îndreptățită, cînd pe haiducii lui Pintea, din relieful lui Geza Vida îi denuște «sfîncși rustici sprijiniți în flinte» el respectă limbajul general sau îl nesocotește folosind un limbaj particular?”⁷⁶.

Concluzia generală a referentului era că „e nevoie de o precizare a concepției asupra istoriei artelor, de o enunțare limpede a unei metodologii, de mai multă exigență”, subliniind că potențialul publicației Institutului de Istoria Artei era confirmat de contribuțiile valoroase ce au apărut între paginile sale semnate de cercetători printre care Remus Niculescu⁷⁷, Teodora Voinescu⁷⁸, dar și Ion Frunzetti⁷⁹. Totodată,

Academiei RPR). Referatul lui JIANU I. a arătat cam prea direct și inabil lipsurile acestei publicații bienale, a dat unora din colaboratori lecții de marxism-leninism (arătîndu-le că nu aplică în aprecierile lor metodele cele mai juste și mai științifice etc.), ceea ce a înfuriat pe OPRESCU, RADU BOGDAN, R. NICULESCU mai ales că în parte obiecția lui I. JIANU era întemeiată. [...]”

⁶⁶ G. Opreșcu, *Cuvânt introductiv*, în SCIA, I, nr. 1–2, 1955, p. 7–8.

⁶⁷ A.IIA, d. 1954–1955/IV/P, f. 26.

⁶⁸ *Ibid.*, f. 27.

⁶⁹ Radu Bogdan, « *Grivița 1933* » – tabloul lui Gabriel Miklossy, în SCIA, I, nr. 1–2, 1954, p. 115–127; Id., *Pictura lui Jean Al. Steriadi. La împlinirea a cincizeci de ani de activitate creatoare*, în SCIA, I, nr. 3–4, 1954, p. 147–167.

⁷⁰ Ion Frunzetti, *Relieful în sculptura monumentală din RPR*, în SCIA, II, nr. 1–2, p. 151–175.

⁷¹ A.IIA, d. 1954–1955/IV/P, f. 27–29.

⁷² *Ibid.*, f. 30.

⁷³ *Ibid.*, f. 30–33.

⁷⁴ *Ibid.*, f. 31.

⁷⁵ *Ibid.*, f. 33–34.

⁷⁶ *Ibid.*, f. 35–36.

⁷⁷ Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în SCIA, I, nr. 1–2, 1954, p. 81–96.

⁷⁸ Teodora Voinescu, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în SCIA, I, 1–2, 1954, p. 61–77.

⁷⁹ Ion Frunzetti, *Pictorul bănățean N. Popescu (1835–1877)*, în SCIA, I, nr. 3–4, 1954, p. 129–145.

recenzorul nota că aspectul revistei necesita îmbunătățiri: „fontele colorate din jurul reproducerilor sînt și inutile și supărătoare”, ornamentele de pe titluri păreau anacronice, calitatea tiparului era slabă, uneori fiind defectuoasă și punerea în pagină. Cu toate acestea, referentul considera că revista ocupa un loc important în publicistica de artă și contribuia la popularizarea activității Institutului de Istoria Artei, care înainte de această apariție editorială era mai puțin cunoscută⁸⁰.

1958–1960: Referatele de la Editura Academiei

În noiembrie 1958, Editura Academiei RPR trimitea un referat⁸¹ privind patru articole pregătite de cercetătorii Institutului de Istoria Artei, ce urmau să apară în numărul 1 al revistei SCIA din 1959. În cazul materialului elaborat de Theodor Enescu despre biografia lui Ștefan Luchian se cerea eliminarea unor informații considerate ne semnificative despre familia pictorului, punerea unui accent mai mare pe activitatea sa artistică și pe „poziția sa în societatea de la sfârșitul sec. XIX”, precum și reducerea numărului de pagini⁸². Textul a fost publicat, conform planificării, în SCIA/1959, respectând doar parțial cerințele Editurii Academiei, sub forma unui „material documentar și scrisori inedite”, împărțit pe secțiuni: *Date noi asupra familiei artistului* (p. 225–231), *Pictorul în mișcarea artistică de la sfârșitul secolului* (p. 231–233), *Două scrisori inedite din 1906, către Virgil Cioflec* (p. 233–237). Contribuția a apărut fără semnătură⁸³ deoarece, la sfârșitul anului 1958, Theodor Enescu a fost arestat în cadrul lotului Noica–Pillat⁸⁴ și condamnat ulterior, în martie 1960, în procesul politic al intelectualilor, la șapte ani de închisoare, fiind eliberat în 1964, în urma decretului de grațiere a deținuților politici.

Radu Ionescu, cu articolul său despre Dora D'Istria, era criticat pentru documentarea insuficientă; biografia artistei nu era tratată adecvat, fiind omisă activitatea ei publicistică, iar ilustrațiile nu erau reprezentative⁸⁵. Apariția materialului a fost amânată până în 1963⁸⁶, când a apărut în SCIA într-o formă care indică faptul că autorul a integrat observațiile editoriale din 1958.

La secțiunea de teatru, Letiției Gîțză i se recomanda să abordeze în articolul său despre *Mihail Pascaly în Transilvania* dimensiunea social-politică și „adevăratul ecou pe care l-a avut teatrul din România în această provincie”. De asemenea, i se sugera să trateze cu precauție „problema națională în cadrul monarhiei habsburgice ce este foarte complicată și necesită discernământ deosebit și o luare de poziție”⁸⁷. Articolul nu a mai fost publicat în SCIA din 1959. În schimb, în același an Letiția Gîțză a lansat monografia *Pascaly* la Editura de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA), iar în 1966, în seria de Teatru, Muzică, Cinematografie a SCIA, a apărut studiul său, *Mihail Pascaly și viața artistică a timpului*⁸⁸.

Articolul lui Mihai Florea, intitulat inițial *Genealogia artistului Matei Millo*, trebuia să fie mai bine orientat ideologic: „să se rețină numai cele strict necesare pentru cunoașterea originii sale (n.n.: Matei Millo)” și „ar fi indicat să se sublinieze momentul în care Matei Millo s-a desprins de familia și preocupările clasei din care făcea parte, dedicându-se artei”⁸⁹. Textul a apărut în numărul 2/1959 al SCIA, sub titlul *Matei Millo – anii de formație*, cu următorul paragraf introductiv care respecta întocmai indicațiile referentului de la Editura Academiei: „Matei Millo reprezintă unul din acele cazuri despre care vorbesc *clasicii marxismului* (subl.n.), arătînd că atunci cînd ne aflăm în fața unor talente cu adevărat mari, este imposibil ca acestea, în ciuda apartenenței de clasă, să nu slujească într-o bună măsură, prin opera lor artistică, ideile de libertate, lupta claselor asuprite împotriva exploatării și, în ultimă instanță, progresul social. Descendent al unei vechi familii boierești, Matei Millo are meritul de a fi înțeles în general mersul societății, de a-și fi dat seama că

⁸⁰ A.IIA, d. 1954–1955/IV/P, f. 37.

⁸¹ Id., d. 1954–1960/IV.A.B.C., f. 93–95, Editura Academiei Republicii Populare Române către Institutul de Istorie a Artei al Academiei RPR, București, 28 noiembrie 1958.

⁸² *Ibid.*, f. 94.

⁸³ <Theodor Enescu>, *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian. Material documentar și scrisori inedite*, în SCIA, VI, nr. 1, 1959, p. 225–237.

⁸⁴ Stelian Tănase, *Anatomia mistificării*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, 2003, p. 209.

⁸⁵ A.IIA, d. 1954–1960/IV.A.B.C., f. 94–95.

⁸⁶ Radu Ionescu, *Dora D'Istria: o elevă uitată a lui Felice Schiavoni*, în SCIA, X, nr. 2, 1963, p. 472–480.

⁸⁷ A.IIA, d. 1954–1960/IV.A.B.C., f. 94.

⁸⁸ Letiția Gîțză, *Mihail Pascaly*, București, ESPLA, 1959 și Id. *Mihail Pascaly și viața artistică a timpului*, în SCIA.TMC, XIII, nr. 1, 1966, p. 49–58.

⁸⁹ A.IIA, d. 1954–1960/IV.A.B.C., f. 95.

familia sa, clasa din care făcea parte, reprezentau o frână în dezvoltarea culturii democratice în țările române în secolul al XIX-lea, ca atare și-a părăsit și ranguri și familie, s-a rupt de tagma retrogradă a boierimii și a profesat o artă militantă, bazată pe o concepție înaintată asupra teatrului și a rolului său în societate. Obârșia sa nu l-a împiedicat pe Millo să devină cel mai popular actor din secolul trecut, părintele școlii realiste de interpretare scenică, cea mai importantă figură din istoria teatrului românesc”⁹⁰.

Un alt referat științific relevant din anul 1959, fără antet și nesemnăt, provenind probabil tot de la Editura Academiei, viza volumul colectiv *Artele plastice în RPR după 23 august 1944*⁹¹, coordonat de G. Oprescu, cu contribuții de Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Amelia Pavel. Referatul includea atât observații generale, cât și de amănunt, unele referindu-se la exprimare și formulări neacademice, altele urmărind logica succesiunii capitolelor, dar majoritatea erau de natură ideologică. Din acest punct de vedere, se recomanda aprofundarea problemei rolului Partidului în orientarea artiștilor, examinarea luptei purtate de reprezentanții realismului socialist împotriva curentelor străine și adăugarea unor precizări despre impresionism și influența sa negativă asupra unor artiști⁹². Fraza „În perioada dintre cele două războaie mondiale, cei mai talentați dintre artiștii noștri se caracterizează îndeosebi ca puternici și iscusiti inventatori de forme” era evidențiată pentru reformulare deoarece denota o „tendință de formalism”⁹³, formula fiind eliminată din varianta tipărită a textului.

Arhiva istorică a Institutului de Istoria Artei păstrează un răspuns al lui G. Oprescu către Alexandru Graur, directorul Editurii Academiei, privitor la un referat ce îl viza. În scrisoarea sa din 25 decembrie 1959, Oprescu răspundea punct cu punct observațiilor referentului privind albumul *Steriadi* pe care urma să îl publice⁹⁴. Contesta vehement criticile referitoare la presupusa sa incapacitate de a scrie corect în limba română, menționând că scrie „de 50 de ani despre istoria artei, fapt pentru care a și fost ales academician și a primit cele mai înalte distincții ale republicii”⁹⁵. În încheiere, sublinia că rolul referentului nu era acela de a edita stilul lucrării, ci de a semnaliza eventualele greșeli ideologice: „să spună dacă ideologic s-au făcut greșeli, ceea ce se poate întâmpla”⁹⁶. Oprescu respingea categoric intervențiile asupra stilului și formei scrierilor sale, subliniind că responsabilitatea referentului era exclusiv verificarea corectitudinii ideologice. Coroborând această scrisoare din 1959 cu o notă informativă din iulie 1961 dată de Mircea Popescu (nume conspirativ „Lucian Oprea”) pentru organele Securității, putem concluziona că, în cazul lui Oprescu, era vorba mai degrabă despre un orgoliu exacerb, decât de o supunere oarbă față de cenzură, așa cum s-ar putea crede din scrisoarea adresată lui Al. Graur. Popescu descria esența nemulțumirilor lui G. Oprescu ca director de institut: „E nemulțumit, de pildă, de ceea ce consideră îngustimea unor oameni care conduc editurile și care nu-i publică toate lucrările propuse. [...] E nemulțumit de intervențiile care se fac pe textele pe care le prezintă la editură și reviste, de întârzierea cu care ele apar, de cerințele Direcției Presei etc.”⁹⁷

Cenzura și acțiunea sa în cazul publicațiilor Institutului de Istoria Artei

Cenzura ideologică aplicată producției istoriografice a Institutului de Istoria Artei începea din interiorul instituției. Numită eufemistic „control”⁹⁸, cenzura funcționa printr-un proces de selecție și ajustare, implicând evaluarea materialelor propuse pentru publicare, pentru a determina ce conținut era acceptabil și ce trebuia respins sau corectat. Sistemul cenzurii îngloba toate nivelurile ierarhice instituționale și începea cu ședințele de secție și referatele interne, care aveau rolul de a asigura, pe lângă nivelul științific adecvat, și conformitatea ideologică a textelor. Procesele de control științifico-ideologic se încheiau cu etapa avizului cenzurii. Aceasta era instrumentată prin DGPT, care funcționa pe lângă Consiliul de Miniștri al RPR. Instituția era responsabilă

⁹⁰ Mihai Florea, *Matei Millo – anii de formație*, în SCIA, VI, nr. 2, 1959, p. 183–, aici p. 183.

⁹¹ G. Oprescu (coord.), *Artele plastice în România după 23 august 1944*, București, Editura Academiei RPR, 1959.

⁹² A.IIA, d. 1954–1960/IV.A.B.C., f. 117–127, *Referat asupra lucrării Artele plastice în RPR după 23 august 1944*, 15 iunie 1959.

⁹³ Id., d. 1954–1960/IV.A.B.C., f. 119.

⁹⁴ G. Oprescu, *Jean Al. Steriadi*, București, Editura Academiei RPR, 1960.

⁹⁵ A.IIA, d. 1959/II/2/P, f. 317, *Scrisoare de la G. Oprescu către directorul editurii Academiei, Alexandru Graur*, 25 decembrie 1959.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ ACNSAS, Fond Informativ, d. 3608 (G. Oprescu), vol. 1, f. 57–58.

⁹⁸ Liliana Corobca, „Controlul cărții”. *Etapele de lucru în cadrul Direcției Generale a Presei și Tipăriturilor*, în *Metaliteratură*, nr. 3–4, 2014, p. 6.

pentru monitorizarea și verificarea materialelor ce urmau să fie publicate, primite de cenzori după ce acestea trecuseră deja prin filtrele instituționale de control științifico-ideologic. Cenzura editorială se exercita atât asupra volumelor trimise de cercetătorii Institutului la Editura de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA, ulterior Meridiane) și la Editura Academiei, cât și asupra studiilor predate pentru publicare în periodicele Institutului: *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și, după 1964, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (RRHA).

La sfârșitul anilor 1940 și începutul anilor 1950, odată cu restructurarea editorială și instaurarea cenzurii comuniste, autori au fost interziși și cărți retrase din circulație. Pe lista autorilor și lucrărilor interzise⁹⁹ figurau G. Oprescu¹⁰⁰, Petru Comarnescu¹⁰¹, precum și toate volumele semnate de Alexandru Busuioceanu și Alexandru Tzigara-Samurcaș. În 1949, anul înființării Institutului de Istoria Artei sub egida Academiei RPR, s-a pus problema cenzurării lucrărilor academicienilor și dacă acestea pot fi, în fapt, scutite de cenzură. Prin urmare, la insistența președintelui Academiei, Traian Săvulescu, s-a decis includerea în statutul Editurii Academiei RPR a unei excepții de la cenzură în acest sens. Totuși, concesiile erau doar una formală, deoarece în Comitetul de Editură au fost numiți referenți care asigurau respectarea liniei partidului pentru a menține controlul efectiv. Măsura a fost acceptată cu dificultate de către Săvulescu, care refuza să dea editurii dreptul de a opri vreun text provenit de la membrii Academiei. Cu toate acestea, cenzura s-a aplicat și în cazul lor, prin intervenția directă a lui Mihail Roller, vicepreședinte al Academiei. Într-o *Notă informativă privind unele probleme din Academia R.P.R.*, Roller menționa: „Săvulescu [...] consideră că din moment ce un Academician prezintă ceva trebuie publicat. Dacă Academicienii ar fi ce trebuie să fie s'ar putea discuta. Dar realitatea ne arată că dând la tipar tot ce se prezintă, riscăm să facem să apară texte reacționare false, potrivnice liniei partidului. Prin mijlocirea directorului de publicație dela Academie (trimis de noi acolo, Eugen Stănescu) eu asigur controlul și tai unde cred că trebuie. Dar până la infinit nu se poate merge așa. [...] Se poate oare ca azi în Academie să trebuiască să luptăm pentru a publica în Buletin Rezoluția CC PMR și Decretul Guvernului pentru stimularea științei, literaturii, artei? Cred că nici la acest punct nu putem ceda. Nu există activitate pe care s'o desfășurăm în Academie și unde sub pretexte diferite să nu avem greutăți”¹⁰². Într-adevăr, în ciuda tentativelor de exceptare, lucrările scrise de academicieni erau supuse și ele cenzurii, atât din partea redactorilor din edituri, inclusiv Editura Academiei, cât și din partea lectorilor DGPT. Experiența lui Perpessicius, relatată în anul 1958 într-o plângere la adresa cenzurii, ilustrează această realitate, academicianul reclamând intervenții nejustificate, precum cenzurarea referințelor științifice la Carmen Sylva sau la periodice precum *Universul literar*¹⁰³.

Cel puțin un exemplu arată că cenzura putea fi eludată, deși metodele prin care s-a reușit acest lucru încă rămân necunoscute. Un astfel de caz este *Jurnalul de călătorie* publicat de George Oprescu în 1957¹⁰⁴. Chiar dacă referatul DGPT solicita corectarea sau eliminarea multor paragrafe considerate critice la adresa culturii sovietice¹⁰⁵, acestea au rămas integral în text, volumul fiind tipărit în forma primită de cenzori spre evaluare, fără nicio modificare¹⁰⁶. Totuși, academicianul Oprescu a fost o excepție, cenzura făcându-și efectele în majoritatea cazurilor. Articolul lui K.H. Zambaccian, membru corespondent al Academiei RPR,

⁹⁹ ANIC, Fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, d. 1/1949, passim și Roxana Modreanu, *Istoriografia de artă în România între 1948 și 1964...*, p. 104–105.

¹⁰⁰ G. Oprescu, *Peasant Art in Roumania*, în *The Studio*, XVII, Special Autumn Number, London, 1929.

¹⁰¹ Petru Comarnescu, *America văzută de un tânăr de azi*, București, 1934; Id., *Chipurile și priverile Americii*, București, 1940.

¹⁰² ANIC, Fond CC al PCR. Propagandă și Agitație, d. 81/1949, f. 30–33, Mihail Roller, *Notă informativă privind unele probleme din Academie (strict intern)*.

¹⁰³ Liliana Corobca, *Controlul cărții: cenzura literaturii...*, p. 285–286.

¹⁰⁴ G. Oprescu, *Jurnal de călătorie*, București, 1957.

¹⁰⁵ ANIC, Fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, d. 6/1957, f. 57–59: *Referat Jurnal de călătorie, G. Oprescu, Ed. Cartea Rusă*, 8 mai 1957; Roxana Modreanu, *op. cit.*, p. 422–423.

¹⁰⁶ O posibilă explicație pentru apariția volumului în variantă necenzurată mi-a fost sugerată de istoricul Cristian Vasile. Aceasta se referă la absența din țară, timp de câteva luni, în a doua jumătate a anului 1957, a lui Leonte Răutu, șeful Secției Propagandă și Agitație/ Direcției Propagandă și Cultură a CC al PMR/PCR. Conform lui Mihai Șora, pe atunci redactor la Editura de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA), în perioada în care Leonte Răutu a lipsit din țară din cauza unui accident aviatic suferit în URSS, s-au publicat la ESPLA o serie de lucrări care, ulterior, au fost evaluate de Răutu ca fiind necorespunzătoare din punct de vedere ideologic. Printre ele s-a aflat și volumul *Locuința țaranului român*, semnat de sociologii Paul Petrescu și Paul Stahl, cercetători în cadrul Secției de Artă Populară a Institutului de Istoria Artei, și care a fost topit în cele din urmă (cf. Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măștile răului*, București, 2008, p. 137–139 și Cristian Vasile, *Politicile culturale...*, p. 147–149). Întrucât situația de la Editura Cartea Rusă, unde a fost publicat *Jurnalul de călătorie* al lui G. Oprescu, nu este pe deplin clarificată în acest stadiu al cercetării, ipoteza rămâne una de lucru, nefiind confirmată sau infirmată de sursele consultate până în prezent.

Pe marginea plasticii realismului, planificat pentru apariție în numărul 1 al SCIA pe anul 1959 nu a mai apărut deloc după ce cenzorii au cerut eliminarea unei fraze: „Ori de câte ori domnește confuzie sau haos, se simte nevoia de a se reveni la firesc, la uman, la mai multă inocență și instinct”(subl. orig.)¹⁰⁷. În cazul articolului lui Remus Niculescu, *Grigorescu și primii săi critici*¹⁰⁸, cenzorul DGPT a cerut eliminarea din subsolul studiului a referinței pozitive la perioada monarhiei: „Acest an fu fertil în manifestația talentelor. Grigorescu, Verussi, Pancu sunt stele dulci care strălucesc în cerul domniei lui Carol I”¹⁰⁹. De asemenea, în articolul *Date despre Ion Andreescu* de Ion St. Moldoveanu¹¹⁰ a fost cenzurată trimiterea bibliografică la Alexandru Busuioceanu (*Andreescu*, 1936)¹¹¹.

Dincolo de cenzura instituțională: cenzura represivă și autocenzura

Cenzura și controlul ideologic nu au fost apanajul exclusiv al birocrăției din DGPT, edituri sau comitete redacționale. După cum arată Liliana Corobca¹¹² și cum demonstrează cazuri precum cel al Teodorei Voinescu, în România anilor 1950–1960 a existat o *cenzură represivă* condusă de Securitate. În cazul intelectualilor, atitudinea ideologică și exercitarea profesiei în cadrul parametrilor dogmatici impuși de partid puteau face obiectul investigațiilor ofițerilor de Securitate.

Acuzată de uneltire contra ordinii sociale, Teodora Voinescu, cercetătoare la Institutul de Istoria Artei și șefă a Sectorului de Artă Feudală, a fost anchetată și arestată. A fost supusă unui proces politic din cauza „infracțiunilor” ideologice comise în activitatea sa de cercetare, reclamate de colegii săi de serviciu¹¹³. În concluziile de învinuire elaborate de procurorul militar se arăta, printre altele, că Voinescu „este vinovată de desfășurarea unei intense activități de agitație și propagandă contrarevoluționară împotriva orânduirii de stat democrat popular din RPR; [...] a dat indicații subordonaților să elimine din lucrări elementele sociale și politice materialiste și rolul maselor în făurirea istoriei, susținând introducerea de concepții reacționare ale ideologiei burgheze; [...] a afirmat în mod dușmănos că oamenii de știință nu au libertatea de a scrie ce vor ei; afirma că ar fi obligată să facă politică în lucrări și nu artă; a căutat să demobilizeze salariații secției de la munca constructivă de construire a socialismului”¹¹⁴.

Condamnată în prima instanță, Teodora Voinescu a fost ulterior achitată, printre probele apărării numărându-se studii științifice publicate de cercetătoare în SCIA, folosite de avocații săi pentru a demonstra că acuzata adera la tezele marxist-leniniste și textele sale corespundeau exigențelor ideologice¹¹⁵. Au constituit probele la dosar studiul *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, publicat în SCIA (nr. 1–2/1954) și extrase din *Scurtă istorie a artelor plastice în RPR* (1957). Pasajele ideologice care abordau problema luptei de clasă, trimiterele la arta rusă și la scrierile lui Petre Constantinescu-Iași erau evidențiate cu roșu. În calitate de director al Institutului de Istoria Artei, George Oprescu a depus mărturie în apărarea Teodorei Voinescu, una dintre cele mai vechi colaboratoare ale sale. Referindu-se la aspectele ideologice, el a declarat că lucrările inculpatei erau bine axate politic, că aceasta nu avea manifestări dușmănoase la adresa regimului și că nici el, nici organizația de partid nu au aflat nimic incriminator despre Voinescu¹¹⁶.

¹⁰⁷ ANIC, Fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, d. 4/1958, f. 86: Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, *Notă. Studii și cercetări de istoria artei, nr. 1. Ed. Academiei. Intervenții obligatorii*; Roxana Modreanu, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁸ Remus Niculescu, *Grigorescu și primii săi critici*, în SCIA, an V, nr. 1, 1958, p. 151.

¹⁰⁹ ANIC, Fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, d. 4/1958, f. 85; Roxana Modreanu, *op. cit.*, p. 107–108.

¹¹⁰ Ion St. Moldoveanu, *Date noi despre Ion Andreescu*, în SCIA, an V, nr. 1, 1958, p. 236–248.

¹¹¹ ANIC, Fond Comitetul pentru Presă și Tipărituri, d. 4/1958, f. 86; Roxana Modreanu, *op. cit.*, p. 107–108.

¹¹² Liliana Corobca, *Controlul cărții: cenzura literaturii...*, p. 302–314.

¹¹³ ACNSAS, Fond Informativ, dosar I3811 (Teodora Voinescu), vol. 1, f. 97–99. Spre exemplu, Marin Nicolau-Golfin declara anchetatorilor că Voinescu „neagă valoarea științifică de interpretare marxist-leninistă în istorie”, influențându-i astfel negativ pe subalternii săi mai tineri din secție, și respinge tezele lui Petre Constantinescu-Iași.

A se vedea și Ioan Opreș, *Cinci destine muzeografice*, București, 2009, p. 55–104; Ioana Apostol, *Poliția politică și Institutul de Istoria Artei. Cazul Teodorei Voinescu*, în *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei...*, p. 430–450; Cristian Vasile, *Câteva considerații despre lumea feminină a istoriografiei de artă. Cu o atenție specială asupra cazului Teodora Voinescu*, în *Artiste uitate din România: cercetări și studii despre contribuția femeilor la istoria artei românești* (ed.: Cosmin Năsui), București, 2021, p. 232–249).

¹¹⁴ ACNSAS, Fond Penal, dosar P93686 (Teodora Voinescu), vol. 1, f. 41–43, Ministerul Afacerilor Interne. Direcția Anchete Penale, *Concluzii de învinuire Voinescu Teodora*, 1 iulie 1959.

¹¹⁵ *Ibid.*, f. 62–71.

¹¹⁶ *Ibid.*, f. 84.

Nu puține au fost cazurile în care informatorii Securității raportau cu privire la orientarea ideologică a celor despre care furnizau materiale. Despre G. Oprescu, subalternii sau colegii de breaslă relatau că nu accepta să amelioreze ținuta ideologică a lucrărilor sale („Dragomir”/Raoul Șorban)¹¹⁷ și „face mari greșeli ideologice în chip curent” („Zola”/Ion Frunzetti)¹¹⁸. Agentul „Anton”/Petru Comarnescu trasa profilele ideologice ale lui Mircea Popescu: „orientat ideologic”, Remus Niculescu: „nu are cunoștințe marxist-leniniste”, Eugen Schileru: „riguros pe poziția marxistă”¹¹⁹. De asemenea, îl acuza pe G. Oprescu de faptul că nu își scrie singur textele cu profil ideologic, fiind ajutat de colaboratori: „Articolele pe care le publică acad. Gh. Oprescu sînt de obicei scrise de Mircea Popescu, cu sfaturile celorlalți de la Institut (articolul din *Lupta de clasă* etc), iar cînd sînt pline de greșeli ideologice și de aprecieri foarte arbitrare, ca acelea publicate în *Contemporanul*, acum un an sau doi, se datoresc numai lui, care are și momente de orgoliu, cînd nu vrea să se lase ajutat de nimeni”¹²⁰. Potrivit lui Ion Frunzetti, nici pasajele *pe linie*, care criticau vehement sculptura contemporană și pe Brâncuși, publicate de Oprescu în *Sculptura statuară romînească* (1954), nu erau scrise de el, ci de Eugen Schileru¹²¹. Pe de o parte, practica externalizării pasajelor ideologice denotă acceptarea pragmatică a cadrului discursiv la care trebuiau să se adapteze membrii Institutului de Istoria Artei, în frunte cu directorul Oprescu. Pe de altă parte, această practică este o formă de autocenzură, de cenzură internalizată, în care autorii încercau să pregătească textele în așa fel încât să treacă cu bine de filtrele oficiale ale cenzurii.

Impactul pe termen lung al controlului și cenzurii asupra dezvoltării domeniului istoriei artei în România anilor 1950–1960 a fost semnificativ și de amploare. Procesele de control, îndrumare ideologică și cenzură au limitat libertatea academică, instaurând un climat opresiv de autocenzură și neîncredere. Cercetătorii erau nevoiți să se conformeze liniilor directe impuse de partid, ceea ce a inhibat creativitatea și dezbateră liberă de idei. Această perioadă a lăsat o amprentă de durată asupra evoluției domeniului istoriei artei, influențând atât metodologiile de analiză și interpretare, cât și temele abordate. Cu toate acestea, în ciuda mecanismelor complexe și aparent rigide de control și supracontrol ideologic, se constată că au existat breșe și căi de ocolire, cel puțin parțială, a cenzurii. Un caz surprinzător este cel al articolului scris de Theodor Enescu despre Ștefan Luchian (1959) care a apărut în SCIA – deși nesemnat – în condițiile în care autorul său era condamnat într-un proces politic. La fel de surprinzător, și încă neexplicat, este faptul că G. Oprescu și-a putut publica la Editura Cartea Rusă *Jurnalul de călătorie* (1957) fără să respecte indicațiile cenzurii DGPT, deși textele sale întâmpinau probleme la Editura Academiei în fazele de control, cum a fost cazul albumului *Steriadi* (1960).

Cenzura și efectele sale asupra domeniului istoriei artei în România comunistă rămân teme de studiu ofertante și deschid perspective de cercetare privind controlul ideologic și științific, istoriografia autohtonă, istoriile instituționale, strategiile de adaptare și destinele profesionale și personale la granița dintre compromis, ambiție, carierism și supraviețuire.

¹¹⁷ ACNSAS, Fond Informativ, I3608 (G. Oprescu), vol. 1, f. 79–81.

¹¹⁸ *Ibid.*, f. 100.

¹¹⁹ *Dosarele secrete ale agentului Anton: Petru Comarnescu în arhivele Securității*, ed.: Lucian Boia, București, 2014, p. 22–27.

¹²⁰ ACNSAS, Fond Informativ, d. 258981 (Ionel Jianu), f. 52.

¹²¹ A.IIA, d. IV.A.B.C./1970, f. 1–264, Academia de Științe Sociale și Politice. Institutul de istoria artei, Sesiunea științifică a sectorului de artă românească și contemporană, cu tema *Probleme actuale ale cercetării artei românești moderne și contemporane*, 18 decembrie 1970, sala UAP (stenogramă): Ion Frunzetti: „Multiple solicitări pe care Eugen Schileru le-a resimțit din partea comenzii sociale sau mai puțin sociale dealungul întregii sale vieți l-au împiedicat însă să redacteze altceva decît un capitol, de împrumut, oferit directorului institutului pentru a servi istoriei sculpturii românești contemporane, capitol pe care directorul l-a semnat cu amîndouă mîinile și care a trebuit să fie amendat de către însuși autorul, profesorul Oprescu, la a doua ediție a istoriei sculpturii, întrucît ierarhizarea valorilor pe care gustul profesorului Oprescu ar fi făcut-o și atunci cu același brio cu care o făcuse pentru istoria picturii cu două decenii înainte, era o ierarhizare cu totul artificială, ceea ce ducea să se căineze faptul că a apărut un « monstru » ca însuși Brâncuși în sculptura românească și să se laude impulsurile elanului creator care au scos la lumină opere de valoare a celor ale lui Baraschi sau ale altora din aceeași categorie.” (f. 8–9).

DISCURSURI ȘI DIRECȚII TEMATICE. ARTA ȘI ARHITECTURA POPULARĂ ÎN REVISTA STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI (1954–1964)

de RAMONA CAMELEA

Abstract: The study analyses the articles on folk art and architecture published in the journal *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, in the first decade of its existence, from the perspective of the themes, discourses and methodology used. Reflecting the work of the Folk Art Section, the articles will be scrutinised in the context of the complicated relationship between the cultural policy of the communist state and the field of ethnography/folk art. The instrumentalization of folk art research resulted, among other things, in the control of the scientific output and in pressure on researchers to use historical materialism and to contribute to the development of the communist society. However the recommendations were to be interpreted in a personal manner by the researchers, and the use of dialectical materialism was to be understood differently from the introduction of specific themes and interpretations taken from Marxist-Leninist literature, which transcended the field of ethnography and found their way into disciplines such as history, art history and archaeology, to 'classical' discursive mechanisms such as quotations from propaganda literature. In several cases, the studies sidestep the ideology, opting for a descriptive, almost technical ethnographic approach.

Keywords: Folk art and architecture, ethnography, communism, research methods, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*.

Studiul de față cartografiază articolele dedicate artei și arhitecturii populare, publicate în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, din perspectiva temelor, discursurilor și metodologiei. Fără pretenția de a oferi o privire exhaustivă asupra cercetării artei populare / etnografiei, articolul se concentrează asupra unui segment cronologic limitat, corespunzător primului deceniu de apariție a revistei.

Deși în literatura istorică există numeroase periodizări ale istoriei comuniste, operate în funcție de caracteristici ale regimului politic, nu voi adera la niciuna în studiul de față. Fără a nega utilitatea lor, intervalul cronologic ales este mult prea redus pentru a putea lua în considerare posibile efecte ale virajelor politice, fie ele spre autoritarism sau spre deschidere. Consider că prezintă o mai mare relevanță pentru subiect, o privire asupra intervalul ca unul în care continuă transformările instituționale inițiate odată cu instaurarea comunismului, în care centralizarea și instrumentalizarea cercetării¹, presiunile și metodele de control asupra cercetătorilor și conținutului coexistă cu acordarea de stimulente materiale sau de altă natură, cu spații mai puțin controlate, care vor polariza acțiuni și intervenții neoficiale sau moduri de gândire alternative, în care limitele și restricțiile puterii vor fi testate de cercetători². Deși materialismul dialectic și istoric continuă să fie paradigma teoretică dominantă, ce trebuia să structureze cunoașterea științifică, articolele din *SCIA* nu pot fi considerate simple texte ideologice, ele trimit deopotrivă la cunoașterea etnografică, la practicile de cercetare, chiar dacă și ele sunt receptive la circumstanțe istorice, dar și la modul în care este folosită această cunoaștere în societatea comunistă. Particularitatea cercetării de artă populară

* Mulțumirile mele se îndreaptă către Irina Stahl, pentru generozitatea de a-mi pune la dispoziție fotografii din colecția familiei și către Alexandru Iorga, pentru discuții și sugestii.

¹ Unele idei din articolul menționat sunt reluate din/sau rezumate în Ramona CAMELEA, *Perspective asupra cercetării de artă populară. Institutul de istoria artei în anii '50. în 70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, coord.: Adrian-Silvan Ionescu, editori: Ioana Apostol, Virginia Barbu, București, 2020, p. 393–405.

² Corneliu Pintilescu discută modul în care poziția prestigioasă a lui Cornel Irime i-a permis să negocieze și să obțină o anumită autonomie în cercetarea etnografică desfășurată în cadrul Muzeului Tehnicii Populare din Sibiu (ASTRA), în Bernadett Csurgó, Csongor János, Katalin Juhász, Vlas Sirutavičius, Corneliu Pintilescu, *Folklore Revivalism and Ethnography: Alternatives to Everyday Culture in The Handbook of COURAGE. Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*, ed. Balázs Apór, Péter Apór and Sándor Horváth, Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2018, p. 593–594. O situație similară pentru lumea artistică în Irina Cărbăș, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944-1953*, Cluj Napoca, 2017.

stă în situarea domeniului la intersecția a două discipline, istoria artei și etnografia, care se vor consolida ca domenii de cercetare autonome după 1948, odată cu instituționalizarea lor³.

Un document intern, din arhiva Institutului de Istoria Artei, definea funcțiile artei populare într-un registru destul de general: „[...]izvor istoric, mijloc de cunoaștere, izvor de inspirație pentru arta plastică și decorativă, pentru producțiile artizanale cooperatiste [...] factor educativ, în special prin integrarea ei în tematica muzeelor istorice-etnografice și de artă populară[...]”⁴. Similar tuturor domeniilor științifice, cercetarea artei populare trebuia să contribuie la dezvoltarea societății comuniste și la impunerea unei noi ordini sociale și politice, generând interpretări adaptate scopului puterii⁵ și o producție științifică „corectă” politic. Dincolo de acest deziderat general, regimul s-a arătat interesat în special de aspectele practice pe care cercetarea le putea aduce diverselor paliere ale societății comuniste. Se aștepta din partea Secției de Artă Populară să vină cu soluții sau contribuții la problemele și preocupările statului comunist: un nou tip de folclor, producția contemporană de artă populară, elaborarea unei noi estetici, care să reflecte identitatea socialistă și să integreze elemente din arta populară în arta decorativă contemporană. Astfel cercetătorii trebuiau să colaboreze cu creatorii de artă populară și cu instituții de producție punându-le la dispoziție studii, modele și instrucțiuni pentru a integra elemente artistice „valoroase și autentice” în producția obiectelor de larg consum.

Luând distanță de perspectiva oficială, cercetarea a însemnat mai mult decât producția științifică direcționată către nevoile și așteptările partidului. Pentru cercetători, ea avea cu totul alte semnificații și funcții răspunzând, în primul rând, unor nevoi de cunoaștere⁶, selecția temelor de cercetare, atât cât era posibilă, datorându-se interesului personal.

În 1951, au avut loc, sub coordonarea Institutului de Istoria Artei, *Consfăturile de artă populară*, un eveniment științific la care au participat cercetători și personal din instituții cu profil similar (artă populară, etnografie, artizanat, folclor). Evenimentul semnala deschiderea institutului de a colabora cu muzee și instituții din industrie (Întreprinderea de Stat „Decorativă”, CENTROCOOP) și intenția de a concentra sub auspiciile sale cercetarea artei populare. Din acest unghi trebuie privite demersurile de clarificare conceptuală, definire și situare a domeniului artei populare în relație cu științele sociale. Se avea în vedere, în mod special, raportul acesteia cu etnografia. Tot acum se delimitau zonele de intervenție și obiectivele celor două discipline. Astfel, se stabilea că arta populară studia manifestările artistice ale poporului, fiind considerată parte integrantă din etnografie, pe când cea din urmă își asuma o arie mult mai extinsă de intervenție. „Etnografia este știința care cercetează modul de viață și cultura popoarelor urmărind trăsăturile caracteristice și specifice ale culturii naționale. Ca știință istorico-socială, ea colaborează cu antropologia, istoria, arheologia și geografia pentru elucidarea problemelor legate de istoria culturii unei națiuni și de specificul acesteia”⁷. Definirea conceptelor, stabilirea obiectivelor și domeniilor de intervenție semnalizează interesul cercetătorilor față de arta populară și etnografie ca obiect de studiu și cercetare⁸, astfel de acțiuni teoretice înscriindu-se în procesul de instituționalizare și autonomizare a etnografiei în cadrul științelor socioumane.

SCIA o platformă pentru cercetarea științifică din cadrul Institutului de Istoria Artei

SCIA s-a dorit a fi o platformă pentru difuzarea cercetării științifice realizate în cadrul institutului⁹ prin urmare, configurația sa inițială a reflectat domeniile de cercetare din institut¹⁰. Revista a fost o bornă

³ Pentru etnografie a se vedea Alexandru Iorga, *Ethnography in Romania: Hegemony, Project and the Myth of Structuralism* în *Cargo Journal for Social and Cultural Anthropology*, Czech Association for Social Anthropology (CASA), nr. 1–2, 2020, p. 40–41.

⁴ Arhiva Institutului de Istoria Artei (AIIA), dosar 96, f. 21. (dosarele neinventariate și nenumerate din arhiva institutului sunt marcate în articol prin abrevierea „neinv.”. Deși filele din aceste dosare au număr de pagină, ele nu sunt numerotate continuu, ci aleator, foarte probabil anterior îndosarierii lor. Astfel se explică situații în care într-un dosar există mai multe file cu același număr).

⁵ Camelia Zavarache, *Geometria unei relații complexe: elite, modele ale modernizării statale și regimuri politice în România secolului XX*, în coord. Cristian Vasile, „Ne trebuie oameni!”. *Elite intelectuale și transformări istorice în România modernă și contemporană*, Târgoviște, 2017, p. 228.

⁶ A se vedea în acest sens confesiunile lui Paul H. Stahl. Paul Henri Stahl, Marin Constantin, *Meșterii țărani români*, București, 2004, p. 151.

⁷ AIIA, dosar 96, f. 19 (neinv.)

⁸ Nu va fi singurul moment în care cercetătorii Secției de Artă Populară vor fi angrenați în astfel de discuții teoretice.

⁹ AIIA, dosar Procese verbale 1951–1955, f. 61 (neinv.). Proces verbal al ședinței din 30 noiembrie 1953 al Consiliului Științific al Institutului de Istoria Artei.

¹⁰ Primul număr al revistei SCIA (1–2/1954) conținea secțiuni de artă populară, artă feudală, arte plastice, muzică, teatru, artă sovietică, la care se adăugau *Note și documente* și *Recenzii*. În numărul următor (3–4/1954) secțiunea artă feudală a fost comasată cu artele plastice, iar anul următor cea din urmă s-a scindat în *Artă medievală* și *Artă modernă și contemporană*. Structura periodicului a

importantă în demersul de profesionalizare a istoriei artei, cu atât mai mult cu cât domeniul era lipsit de o tradiție științifică în privința producției istoriografice¹¹. Așa cum reiese din discuțiile premergătoare apariției revistei, necesitatea unui periodic a fost justificată prin argumente cu autoritate, greu de contestat, cum ar fi nevoia de a face vizibile cercetările institutului și de a le pune la dispoziția publicului „larg”¹². Însă planul inițial, ce rezerva proiectul editorial exclusiv cercetărilor realizate în cadrul institutului, a suportat ajustări în urma propunerii academicianului Petre Constantinescu-Iași de a fi acceptate spre publicare și articole din afara institutului¹³.

Chiar dacă nu apare explicit formulat, era de la sine înțeles că revista trebuia să publice studii care să corespundă ideologiei și politicilor statului, să contribuie la aplicarea principiilor marxist-leniniste în domeniul istoriei artei, să arate o deschidere pentru articole programatice și pentru subiecte relevante în noul context.

În intervalul 1954–1964, studiile de artă populară din *SCIA* au fost redactate preponderent de cercetătorii secției: Paul Petrescu, Paul H. Stahl, Florea Bobu Florescu – aceștia fiind și cei mai prolifici autori –, Georgeta Oțetea, Nicolae Dunăre, Gheorghe Focșa, Boris Zderciuc, Emilia Ionescu și alții¹⁴. La baza articolelor au stat cercetări dezvoltate în cadrul lucrărilor de plan sau teme incluse în planul editorial ca urmare a unui eveniment științific sau politic. În mod excepțional s-au publicat articole rezultate din preocupări individuale, nu foarte apreciate de puterea politică, întrucât se plasau în contradicție cu viziunea partidului despre organizarea colectivă a societății socialiste. Într-o societate în care „*kolektiv*-ul devenea un mod de viață”¹⁵, contribuția științifică individuală putea fi interpretată ca un refuz de a adera la principiile colectiviste ce stăteau la baza societății și putea deveni oricând pretext de critică. Un raport oficial din 1954, ce analiza activitatea Secției de Artă Populară, avertiza cercetătorii că „[...]preferințele individuale nu pot avea decât un rol secundar în munca noastră”¹⁶.



Fig 1. Paul Stahl și Paul Petrescu la Muzeul Satului din București, 1964. Arhiva familiei Stahl.



Fig 2. Paul Stahl și Gheorghe Focșa la Muzeul Satului din București. Arhiva familiei Stahl.

cunoscut mici variații în primul deceniu de apariție păstrând, în linii mari, rubricile corespunzătoare domeniilor și/sau periodizării istoriei artei. O schimbare substanțială a formatului are loc în 1964, când se renunță la vechea organizare în favoarea unei noi rubrici: *Studii*, căreia i se adăuga *Note și documente*.

¹¹ Pentru o foarte scurtă vreme, între 1943-1947, acest rol a fost îndeplinit de revista *Analecta*, din care au apărut doar patru numere.

¹² Proces-verbal al ședinței din 30 noiembrie 1953 al Consiliului Științific al Institutului de Istoria Artei, AIIA, dosar Procese verbale 1951–1955, f. 61 (neinv.). Într-o ședință plenară din 1953, se atribuia revistei capacitatea de a corecta unele disfuncționalități de care erau acuzați cercetătorii: „... ne va ajuta să înlăturăm definitiv cercul închis și caracterul sectar în care ni s-a obiectat că ne ducem munca.” AIIA, dosar 1/1951, f. 67 (neinv.). Rapoarte, procese verbale ale Secției de Artă Modernă și Contemporană.

¹³ Idem, dosar Procese verbale 1951–1955, f. 81 (neinv.).

¹⁴ În intervalul 1954–1964 s-au publicat în revistă cca 79 articole și 13 note și documente despre arta și arhitectura populară.

¹⁵ Irina Cărbăș, *op.cit.*, p. 28.

¹⁶ AIIA, dosar 185, Procese verbale ale ședințelor plenare ale institutului, 1954–1958, f.1 (neinv.).

Fără a intra în detalii cu privire la sistemul de cenzură, care nu face subiectul articolului de față, trebuie menționat că, înainte de a fi publicate în *SCIA*, studiile erau trecute printr-o succesiune de filtre cu rol de selecție științifică și ideologică: erau discutate în colectiv, apoi în cadrul ședințelor comitetelor de redacție la care participau responsabili din institut și academicieni¹⁷. Procesele-verbale rezultate în urma evaluărilor interne consemnau acceptarea, revizuirea sau respingerea articolelor alături de argumentele pe care se fundamenta decizia. Spre exemplu, evaluarea studiului *Identificarea purtătorilor de nodus de pe (!) monumentul dela Adam-Clisi(!)*, de către istoricul Mihai Berza și istoricul de artă Remus Niculescu, se pronunța în favoarea publicării, dar semnală câteva lacune ce trebuiau remediate. „Se aduc obiecții în ce privește unii termeni prea puțin cunoscuți, contra abundenței de citate (16 la număr), despre unele expresii nepotrivite (de pildă „Structura morfologică a opincei”) etc. Studiul este serios, interesant și demonstrează continuitatea portului nostru popular”¹⁸. În schimb articolul „Modul de construcție al caselor din Valea Cașinului” de Karoly Kós, recenzat de Paul H. Stahl și Ion Frunzetti, nu era acceptat spre publicare din cauza unor „greșeli de fond și de formă”¹⁹. Cu toate acestea, articolul a apărut sub titlul *Elemente de arhitectură și decorative de pe valea Cașinului*, la rubrica *Note și documente* din numărul 3–4/1954.

Teme, metode și discursuri

Cartografierea articolelor publicate în perioada 1954–1964 semnaleză interesul pentru cultura materială țărănească în variantele admise: port, ceramică, textile, locuință. Din punct de vedere tematic, predomină articolele care discută un element al culturii materiale dintr-o regiune sau zonă etnografică. Tratarea elementelor de cultură materială arată un grad semnificativ de standardizare: studiile descriu și analizează formal artefactele, tehnicile de producție, elementele decorative și materiile prime utilizate pentru realizarea obiectelor. Acestea din urmă sunt de multe ori anistorice, discutate decontextualizat. Istoria de început a disciplinei, cu metodele ei de cercetare, în special analiza muzeografică, își pune amprenta asupra demersului etnografic din comunism, care recurge la vechile metode și arată un interes redus pentru transformările procesuale ale culturii materiale²⁰. Asimilată etnografiei, arta populară a împărțit cu prima atât domeniul de intervenție – cultura materială – cât și metodele de cercetare. Prin urmare, articolele despre arta populară din *SCIA* au recurs într-o proporție însemnată la metode specifice etnografiei: descrierea, inventarierea, stabilirea tipologiilor, catalogarea și clasificarea elementelor culturii populare.

Mai rar s-au publicat articole de sinteză, sub forma monografiilor artei populare dintr-o zonă geografică sau etnografică²¹. Dintr-un articol semnat de Florea Bobu Florescu și Paul Petrescu aflăm că cele două perspective, cea centrată pe un aspect al culturii materiale și cea monografică, corespundeau metodelor de cercetare aplicate în etnografia sovietică: „[...] a) metoda monografică, care prezintă toate aspectele vieții și culturii; b) metoda zisă «tematică» cu ajutorul căreia se prezintă teme speciale: locuința, costumele, familia etc.”²². Deși cele două tipuri de demersuri, a căror origine coboară în descrierile etnografice de secol XIX, se regăseau într-un spațiu ce depășea URSS, referințele cercetătorilor români trimit întotdeauna la etnografia sovietică, din motive lesne de înțeles.

¹⁷ În 1954 articolele erau citite de „unul sau doi referenți”, după care de comitetul de redacție „și în cele din urmă [...] revăzute amănunțit de tov. prof. Oprescu.” AIIA, dosar 185, Procese verbale ale ședințelor plenare ale institutului, 1954–1958. f. 9 (neinv.)

¹⁸ Directorul George Oprescu recomandă ca articolul să fie corectat de autor împreună cu Remus Niculescu. *Ibid.* dosar P/II/3/1954, f. 28 Proces-verbal al ședinței Comitetului de redacție al Revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei, din 9 ianuarie 1954”. Articolul a apărut un an mai târziu sub un alt titlu *Interpretarea elementelor etnografice de pe Monumentul de la Adamklissi (Tropaeum Trajani)*, în *SCIA*, II, nr. 3–4, 1955, p. 29–80.

¹⁹ AIIA, dosar P/II/3/1954, f. 27, Proces-verbal al ședinței Comitetului de redacție al Revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei, din 9 ianuarie 1954”.

²⁰ Alexandru Iorga, *op.cit.*, p. 47.

²¹ Tancred Bănățeanu și Nicolae Dunăre se ocupă de arta populară din sudul raionului Beiuș, regiunea Oradea, iar Iosif Bieltz de arta populară a sașilor din Transilvania. Tancred Bănățeanu, *Arta populară în satele specializate din Sudul raionului Beiuș, regiunea Oradea raionului Beiuș, regiunea Oradea*, în *SCIA*, I, nr. 1–2, 1954, p. 21–38; Nicolae Dunăre, *Aspecte ale artei populare în raionul Beiuș, regiunea Oradea*, în *SCIA*, I, nr. 3–4, 1954, p. 47–62; Iosif Bieltz, *Arta populară a sașilor din Transilvania*, în *SCIA*, III, nr. 3–4, 1956, p. 33–48.

²² Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu, *Metoda de cercetare a culturii populare în U.R.S.S.* în *SCIA*, V, nr. 1, 1958, p. 19.

Ornamentica se numără printre direcțiile tematice bine reprezentate în conținutul revistei însă, și în acest caz, perspectiva etnografică domină, autorii rezumându-se la inventarierea, tipologizarea și descrierea minuțioasă a elementelor decorative prezente pe diverse artefacte (costum, covoare, obiecte, unelte, ceramică)²³. Specificul temei și predispoziția pentru analiza formală, caracteristică deopotrivă etnografiei și istoriei artei, situează articolele despre ornamentică la intersecția celor două discipline.

Activitatea de cercetare a Secției de Artă Populară nu putea exclude subiecte precum *arta populară din satele colectivizate* și *valorificarea artei populare în cadrul producției comuniste*²⁴, care arătau implicarea institutului în direcții apreciate de puterea politică. Scopul propagandistic al acestor studii le face permeabile la intruziuni ideologice, autorii fiind predispuși la internalizarea retoricii marxiste. Articolele despre arta populară din satele colectivizate se opresc asupra transformărilor producției artistice și arhitecturale sub impactul noilor forme de organizare a muncii. Ele difuzează imaginea satului socialist supus procesului de modernizare, de pe urma căruia aveau să beneficieze locuitorii, care nu mai sunt țărani, ci muncitori colectivști. Dispariția unor forme de artă populară (dispariția costumului din uzul cotidian) sau transformarea lor erau explicate prin prisma dezvoltării societății, ca urmare a progresului, a noilor condiții materiale, sociale și culturale²⁵.

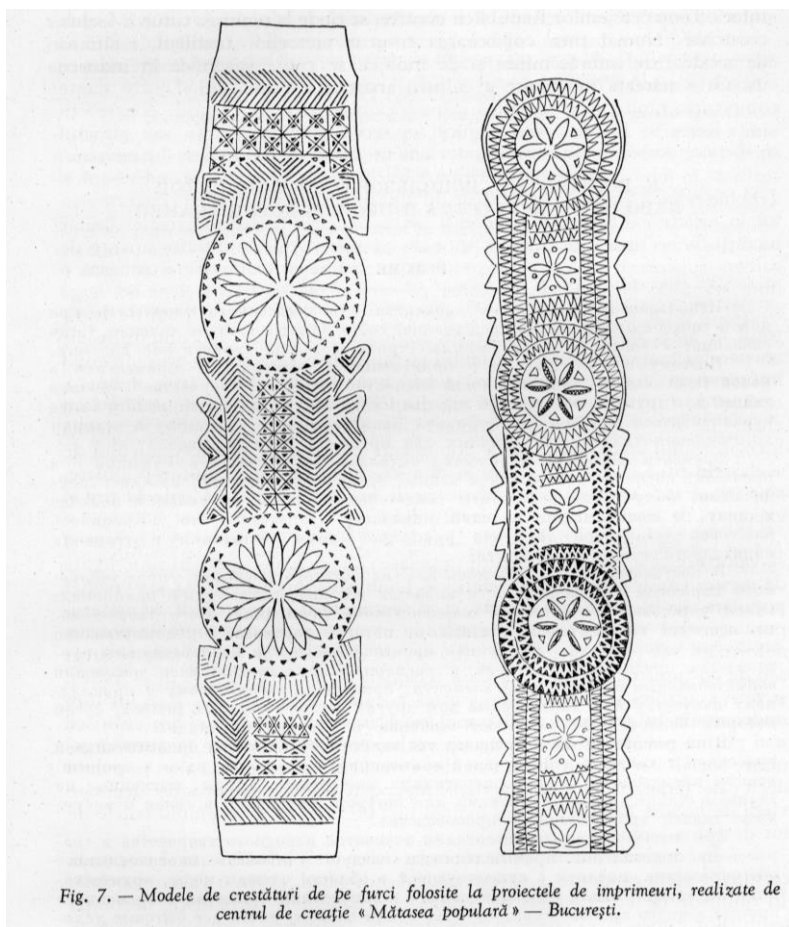


Fig. 7. — Modele de creștături de pe furci folosite la proiectele de imprimeuri, realizate de centrul de creație « Mătasea populară » — București.

Fig. 3. Modele de creștături de pe furci folosite la proiectele de imprimeuri, realizate de centrul de creație „Mătasea populară” – București, Reprod. din Georgeta Oțetea, *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături*, în SCIA, VII, nr. 2, 1960, p. 57.

²³ Gheorghe Focșa, *Elemente decorative în arhitectura populară din zona etnografică a Jiului de Sus*, în SCIA, I, nr. 3–4, p. Id., *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în SCIA, II, nr. 3–4, p. 81–105; Georgeta Oțetea, *Broderii mărginenesti*, în SCIA, V, nr. 2, p. 13–32.

²⁴ Cele două teme au fost tratate de Boris Zderciuc, Emilia Ionescu și Georgeta Oțetea. Boris Zderciuc, Emilia Ionescu, *Contribuții la cercetarea artei populare în satele colectivizate*, în SCIA, III, nr. 3–4, 1956, p. 19–31. Ead. *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături* în SCIA, VII, nr. 2, 1960, p. 41–59; Ead., *Noua orientare a artelor decorative*, în SCIA, I, nr. 1–2, 1955, p. 322–327; Georgeta Oțetea, *Probleme ale artei decorative aplicate contemporane*, în SCIA, VIII, nr. 2, 1961, p. 311–338; Paul Petrescu, *Modalitățile de folosire a tradițiilor de artă populară*, VI, nr. 2, 1959, p. 21–43.

²⁵ Boris Zderciuc, Emilia Ionescu, *op. cit.*, p. 27–28.



Fig. 1. — Noile construcții ale Bucureștilor. Panou decorativ, realizat de Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București.



Fig. 2. — Tăietor de lemn în Țara Oașului. Panou decorativ, realizat de Institutul de arte plastice «Ion Andreescu», Cluj.



Fig. 3. — Munca la țară. Panou decorativ, realizat de Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București.



Fig. 4. — Muncitorul la forjă. Panou decorativ, realizat de Institutul de arte plastice «Ion Andreescu», Cluj.

Fig. 4. **Panouri decorative realizate de Institutele de arte plastice din București și Cluj.** Reprod. din Georgeta Oțetea, *Probleme ale artei decorative aplicate contemporane*, în *SCIA*, VIII, nr. 2, 1961, (pl. nenumeroată).

Tema valorificării artei populare în cadrul producției artistice contemporane aduce în prim plan arta decorativă contemporană. Adresabilitatea extinsă („caracterul său de masă”), rolul în construirea unei noi estetici socialiste și în îmbunătățirea calității vieții prin producerea de „obiecte practice, frumoase și ieftine”²⁶, legătura cu industria i-au permis artei decorative să recupereze decalajul în materie de statut. O

²⁶ *Bazele esteticii marxist-leniniste*, București, 1961, p. 521.

problemă spinoasă pentru creatori și cercetători o reprezenta raportul „artei populare tradiționale” cu creația artistică contemporană sau altfel spus raportul dintre tradiție și modernitate, dintre trecut și prezent. Cum trebuie să se raporteze artistul la tradiție? părea a fi o întrebare deschisă în anii 1950. Nici chiar lucrările oficiale, ca *Bazele esteticii marxist-leniniste*, nu veneau cu o soluție, în acest sens rezumându-se la indicații generale. Translarea motivelor decorative dintr-o epocă în alta, deși rămânea în practica artistică cea mai uzitată metodă, era considerată într-un articol din *SCIA* nesatisfăcătoare, insuficientă. Așteptările conduceau către o estetică națională care să integreze tradiția, să o interpreteze și să reflecte societatea socialistă prin tema, forma și funcția obiectelor decorative²⁷.

Sporadic revista a publicat articole despre istoria etnografiei (semnate de Florea Bobu Florescu), despre metodologia cercetării (Florea Bobu Florescu și Paul Petrescu) și despre meșterii populari (Radu Bogdan)²⁸.

Schimbări tematice notabile au avut loc abia în a doua jumătate a anilor 1960, când noi teme de cercetare, precum arhitectura bisericilor de lemn, și-au făcut apariția în sumarul revistei. Subiectul fusese tatonat încă din 1958 de Paul Petrescu și Paul H. Stahl într-o notă despre o „biserică-locuință” din Gilău, jud. Cluj²⁹. Am fi tentați să considerăm sintagma biserică-locuință o soluție ingenioasă prin care autorii, prevalându-se de câteva elemente arhitecturale comune programului locuinței țărănești și bisericii analizate, propun o nouă tipologie arhitecturală în spatele căreia se afla o temă sensibilă, ambalată într-o formă mai ușor de agreat și de introdus în circuitul științific. Însă, la fel de bine, explicația s-ar putea afla într-un eveniment științific anterior. În 1957, Grigore Ionescu publica lucrarea *Arhitectura populară românească* în care rezerva un capitol special arhitecturii bisericilor de lemn³⁰. Autorul stabilea similitudini formale, decorative și în materie de tehnici constructive între monumentele ecleziastice și casa țărănească. Aceasta din urmă devenea un arhetip situat la baza tuturor programelor arhitecturale³¹. Prin urmare, sintagma biserică-locuință ar putea sugera generalizarea interpretării propuse de Grigore Ionescu.

Absența în istorie poate fi la fel de relevantă pentru cercetător ca și evidența, marele absent, în cazul de față reprezentându-l studiile teoretice care să formalizeze metodele, teoriile și cadrul conceptul utilizat în cercetarea artei populare³². În intervalul 1954–1964, metodologia cercetării artei populare a făcut subiectul unui singur articol semnat de Florea Bobu Florescu și Paul Petrescu³³. Articolul discută metodologia cercetării etnografice în URSS și este relevant mai degrabă din perspectivă ideologică decât epistemică. Rămânând la nivelul generalităților, studiul „eșuează” tocmai în aspectele ce priveau angajarea cercetării științifice și, în subsidiar, a etnografiei în slujba ideologiei partidului și a statului comunist. Autorii fac un scurt istoric al cercetării etnografice în URSS reiterând o serie de evidențe precum aplicarea principiilor materialismului dialectic în cercetarea artei populare, fără a detalia modul în care acesta a fost aplicat sau a (re)configurat discursul etnografic. Se insistă asupra unei metode de cercetare utilizată de lumea academică sovietică, ce conjuga cercetarea arheologică cu cea etnografică, care-și găsea un exponent în România chiar în persoana unuia din autori: Florea Bobu Florescu. Alegând din arsenalul de metode utilizat de cercetarea etnografică doar pe cel aplicat în propriile șantierele, Florea Bobu Florescu își valida propria metodologie de lucru. În plus, activitatea Secției de Artă Populară apărea racordată la direcțiile de cercetare sovietică.

O istorie socială a arhitecturii

Deși metoda etnografică deține un avantaj cantitativ în cadrul articolelor din *SCIA*, asumptia unei omogenități metodologice necesită nuanțări. Cercetători precum Paul H. Stahl și Paul Petrescu se distanțează de excursul etnografic rigid, optând pentru o metodă ce trimite la istoria socială.

²⁷ Emilia Ionescu, *Noua orientare a artelor decorative*, p. 323–327.

²⁸ Florea Bobu Florescu, *Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir « Descriptio Moldaviae »*, în *SCIA*, II, nr. 1–2, 1955, p. 15–25; Radu Bogdan, *Ion Stan Pătraș: un meșter popular din Maramureș*, în *SCIA*, V, nr. 1, p. 53–71.

²⁹ În 1963, Paul H. Stahl publica un nou studiu pe această temă: *Vechi case și biserici de lemn din Muntenia*, în *SCIA*, X, nr. 2, p. 315–334.

³⁰ Autorul evita utilizarea cuvântului *biserică* în titlul capitolului, alegând în schimb denumirea subtilă *Aspecte monumentale în arhitectura populară*. Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească*, Ed. Tehnică, București, 1957.

³¹ Juliana Maxim, *A Socialist Realist History? Grigore Ionescu's Histories of Architecture*, în Krista Kodres, Kristina Jõekalda, Michaela Marek † (ed.), *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades*, Köln, 2019, p. 212.

³² O astfel de absență pare a fi o caracteristică a etnografiei în general. Alexandru Iorga, *op. cit.*, p. 43, 46–47.

³³ Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu, *Metoda de cercetare a culturii populare în U.R.S.S.* în *SCIA*, V, nr. 1, 1958, p. 15–25.

Cu formație de sociologi (colegi la Universitatea București) cei doi își făcuseră ucenicia în cadrul campaniilor sociologice unde exersaseră metodologia cercetării sociale³⁴. Interzicerea sociologiei, în 1948, avea să direcționeze o parte din sociologi către noul debușeu reprezentat de etnografie, iar odată cu aceștia aveau să ajungă metodele de lucru deprinse în timpul studiilor și campaniilor sociologice.

Interesul predilect al lui Paul H. Stahl și Paul Petrescu s-a îndreptat către locuința rurală, subiectul permițându-le celor doi să rămână aproape de viața socială³⁵. Spre deosebire de Paul Petrescu care a acoperit o gamă mai extinsă de subiecte, Paul H. Stahl a fost interesat, în intervalul analizat, în mod special de locuință³⁶. Arhitectura țărănească era o temă puțin studiată la acel moment³⁷, tratată tangențial înainte de 1948, deși arta populară cunoscuse un reviriment cu consecințe inclusiv în plan științific în perioada interbelică. Împărțășind punctul de vedere al sociologilor, Paul H. Stahl considera etnografia o știință socială „particulară”³⁸ căreia îi lipsea capacitatea de a suprinde dimensiunea socială și de a produce analize, lipsuri pe care numai sociologia putea să le compenseze. În această ordine de idei, descrierea ca metodă de cercetare era în opinia sa insuficientă pentru înțelegerea culturii materiale. Ea trebuia completată cu informații despre creatori, despre viața acestora, „cu greutățile lor, cu cunoștințele lor empirice, cu gândurile lor despre lume”, cu detalii despre tehnicile de execuție³⁹. Pentru cei doi cercetători, cultura materială nu poate fi analizată decontextualizat, sensul pe care îl capătă contextualizarea depășește reconstituirea cadrului cronologic sau politic și implică elementele socio-culturale și economice responsabile de apariția și de aspectul artefactelor.

Articolele despre arhitectura locuinței sunt mai degrabă o încercare de microistorie a comunității în care se resimt ecourile unei abordări cât mai complete a subiectului, specifică demersului sociologic interbelic⁴⁰. Autorii explorează legătura dintre locuința rurală și profilul comunităților, stabilesc puncte de convergență între viața socială și locuință, reconstituie „condițiile istorice” în care evoluează subiectul, documentează tipurile de proprietate și relațiile sociale, demografia și geografia așezării, amplasamentul locuințelor în raport cu căile de comunicație și analizează morfologic țesutul rural. Discută tipologiile planimetrice, tipurile de spații și interiorul locuinței legându-le de activitățile locuitorilor⁴¹.



Fig. 5. Casă bulgărească din Tuzla, construită în jurul anului 1935. Reprod. din Paul Petrescu, Paul Stahl, *Înfrîuririle vieții sociale asupra arhitecturii țărănești din Dobrogea*, în SCIA, IV, 1–2, 1957, p. 33.

³⁴ Șerban Văetiși, *Noile teorii etnografice și conceptul de descriere a culturii. Cu o evaluare critică și contribuții la dezvoltarea etnografiei în România*, Cluj-Napoca, 2008, p. 182. Secția de Artă Populară din cadrul institutului mai număra și alți membri ai Școlii Gusti: Marcela Focșa, Gheorghe Focșa, Nicolae Dunăre. Paul Henri Stahl, Marin Constantin, *Meșterii țărani români*, Ed. Tritonic, București, 2004, p. 151.

³⁵ Paul H. Stahl, Paul Petrescu, *Oameni și case de pe Valea Moldovei*, București, 2004, p. 7.

³⁶ Din cele 10 articole publicate de Paul H. Stahl în SCIA, între 1954–1964, individual sau în colaborare cu Paul Petrescu, 9 au ca temă casa țărănească (arhitectura, decorul, porțile), celălalt fiind despre ceramică.

³⁷ Grigore Ionescu publicase *Arhitectura populară românească*, București, 1957. În aceeași perioadă, Florea Stănculescu, Adrian Gheorghiu, Paul Petrescu și Paul H. Stahl coordonau o serie dedicată arhitecturii țărănești din România. Proiectul editorial inițial prevedea 16 volume care să acopere geografic întreaga țară, însă după apariția primelor 5 volume, seria a fost interzisă de cenzură. Au apărut: *Arhitectura populară românească, Regiunea Hunedoara*, 1956; *Arhitectura populară românească, Regiunea Ploiești*, 1957; *Arhitectura populară românească, Regiunea București*, 1958; *Arhitectura populară românească, Regiunea Dobrogea*, 1958; *Arhitectura populară românească, Regiunea Pitești*, 1958.

³⁸ Paul Henri Stahl, Marin Constantin, *op. cit.*, p. 153.

³⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁰ Șerban Văetiși, *op. cit.*, p. 179.

⁴¹ Paul Stahl, Paul Petrescu, *Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărănești de pe Valea Bistriței*, SCIA II, 1–2, p. 27–43; Idem, *Înfrîuririle vieții sociale asupra arhitecturii țărănești din Dobrogea*, SCIA, IV, 3–4, 1957, p. 33–58.

Prin privilegierea socialului, demersul lui Stahl și Petrescu avea avantajul că se înscria în logica admisă de regim, în care istoria socială, masele, lupta de clasă erau considerați actorii principali ai istoriei⁴². Condiționarea formelor arhitecturale de factori socio-economici sau explicarea culturii materiale prin prisma factorilor economici au dat cercetărilor un aspect marxist și le-au făcut atractive regimului⁴³. Nu trebuie uitată nici recomandările etnografilor sovietici, reiterate frecvent în România anilor 1950⁴⁴, care insistau ca cercetătorii să nu se limiteze la descrierea sterilă a obiectului, ci să surprindă „viața socială a obiectului”. Aceste suprapuneri de conjuncturi cu elemente concrete de ideologie au indus ideea unei producții științifice care nu făcea notă discordantă de recomandările și așteptările oficiale.

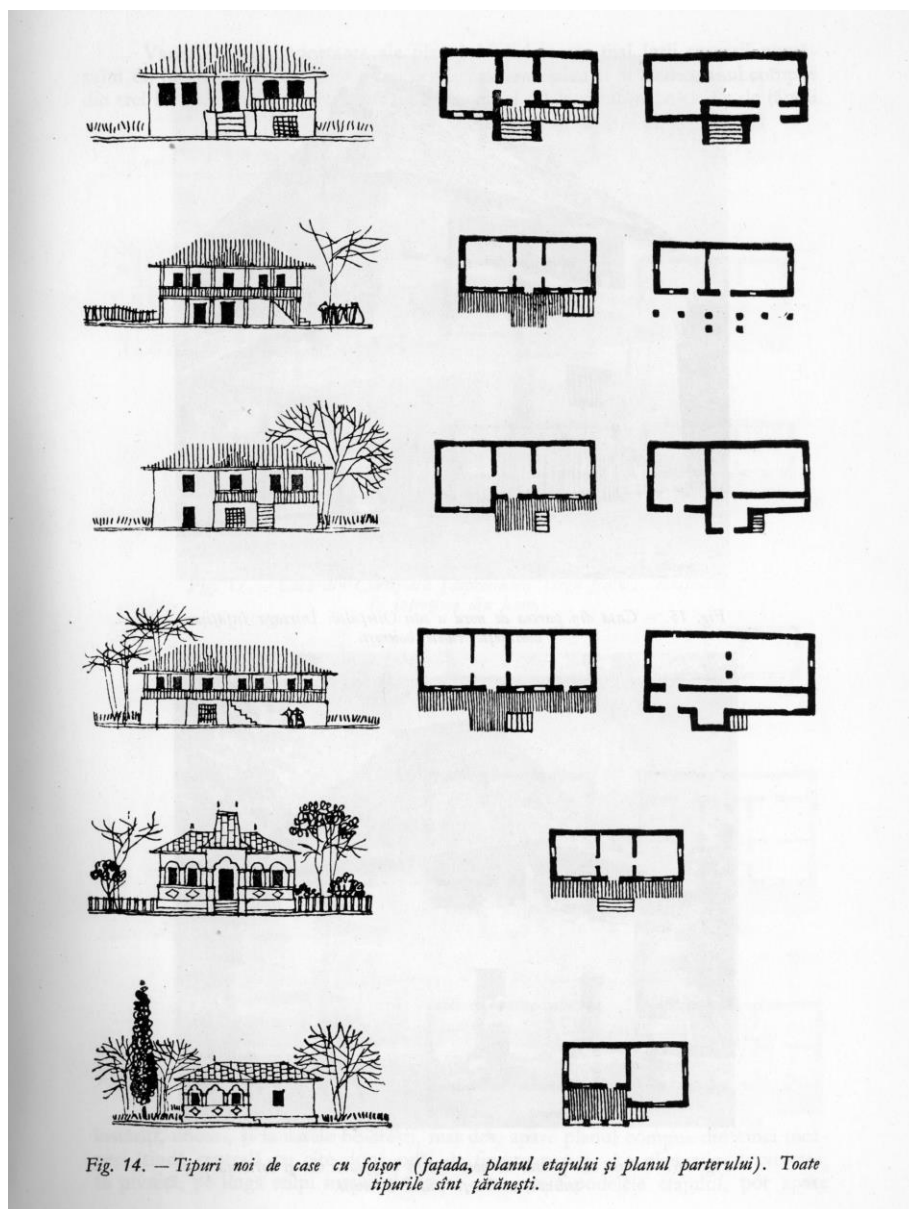


Fig. 6. Tipuri noi de case cu foișor (faşada, planul etajului şi planul parterului).
Reprod. din Paul Stahl, *Locuinţele ţărăneşti cu două caturi la romîni*, în SCIA, IV, 3–4, 1957, p. 45

⁴² A se vedea pentru istorie Bogdan Cristian Iacob, *Stalinism, Historians, and the Nation: History-Production under Communism in Romania (1955–1966)*, Teză de doctorat Central European University, Budapest, Hungary, 2011, Supervisor Prof. Balazs Trencsenyi, p. 200 [online].

⁴³ Sergei Alimov, *Ethnography, Marxism, and Soviet Ideology*, în Roland Cvetkovski, Alexis Hofmeister (eds.), *An Empire of Others. Creating Ethnographic Knowledge in Imperial Russia and the USSR*, Budapest, 2014, p. 125.

⁴⁴ Un raport din 1954 critica activitatea Secției de Artă Populară printre altele pentru faptul că fenomenul artistic nu este legat de viața socială. AIIA, dosar 185, an 1954-1958, f. 11 (neinv.).

Joncțiunea etnografiei cu arheologia

Și studiile lui Florea Bobu Florescu se individualizează prin metoda aplicată, o juxtapunere a demersului aheologic cu cel etnografic, și prin subiectele asupra cărora se oprește frecvent: etnogeneza și continuitatea. Situate în peisajul științific al anilor 1950–1960, studiile lui Florea Florescu își găsesc corespondențe în plan local și internațional. Etnografia sovietică manifesta un interes special pentru subiectul etnogenezei în anii 1950, iar în plan intern, temele continuității și formării poporului român corespundeau unei direcții majore a istoriografiei românești, apreciată de regimul politic⁴⁵.

Deși teoriile cu privire la formarea poporului român stârneau polemici în rândul istoricilor, exista un consens general în a prezenta formarea poporului drept încheierea unui proces natural de dezvoltare milenară, un proces de transformare socio-economică și etnică, organică, conștiința de neam⁴⁶. Teza continuității trebuia susținută cu studii despre cultura materială, sarcină ce revenea arheologilor și etnografilor⁴⁷. Acest obiectiv prestabilit avea să imprime un anumit schematism simplificator demersului etnografic, sesizabil în studiile lui Florea Bobu Florescu. Autorul organizează și ordonează informația istorică și etnografică pentru a-i susține teoriile referitoare la originile etnice ale diverselor populații⁴⁸. Alteori recurge la analogii formale între artefacte arheologice și contemporane pentru a „demonstra” continuitatea elementelor de cultură materială, vechimea meșteșugurilor, istoricitatea artefactelor contemporane (portul popular, ceramica), continuitatea activităților, a practicilor și a formelor artistice⁴⁹.

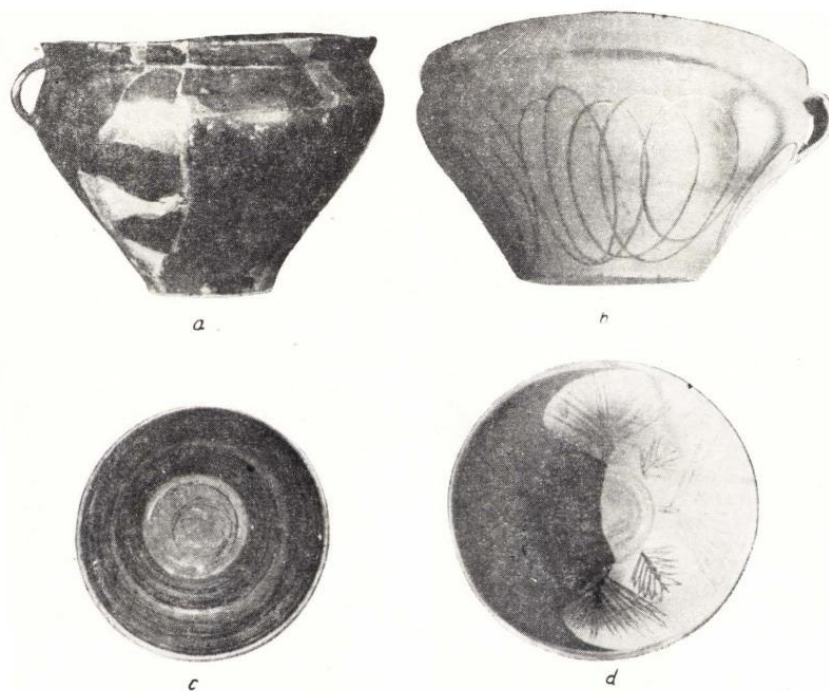


Fig. 2. — a) «Hărgău» preistoric (sec. II–I î.e.n.) descoperit la Peenești; b) Hărgău actual de la Marginea; c) Străchind lustruită pe dinăuntru (Marginea); d) Străchinci cu ornamente geometrice (spirală) și vegetale (frunză de brad), de la Marginea.

Fig. 7. **Comparație între vase de ceramic din perioade diferite.** Reprod din Florea Bobu Florescu, *Ceramica neagră*, în SCIA, I, 1–2, 1954, p. 41.

⁴⁵ A se vedea: Alexandru Dragoman; Sorin Oanță-Marghitu, *Între monopol și diversitate: Arheologie, Conservare și Restaurare în România*, în European Archaeology – online, http://www.archaeology.ro/pagini/revista_EA_11.html [acc. 09.08.2024]

⁴⁶ Bogdan Cristian Iacob, *op. cit.*, p. 302. 323.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 321–323.

⁴⁸ Florea Bobu Florescu, *Apartenența etnică dacică a presupușilor sarmați roxolani pe coloana lui Traian și monumentul de la Adamklisi*, în SCIA, IV, nr. 1–2, 1957, p. 13–24.

⁴⁹ În studiile despre costum, autorul compară costumul contemporan cu cel înfățișat pe diverse surse antice (Columna lui Traian, Monumentul de la Adamklisi). Florea Bobu Florescu, *Geneza costumului popular românesc*, în SCIA, VI, nr. 1, 1959, p. 19–44. Aplică o abordare similară și în cazul ceramicii, urmărind evoluția istorică a diverselor motive ornamentale și forme *Id.*, *Ceramica neagră*, în SCIA, I, 1–2, 1954, p. 39–47.

Încorporarea discursului puterii

Ocupându-se de instituționalizarea etnografiei în comunism, Alexandru Iorga afirmă că în această perioadă nu se poate vorbi de o restructurare a cadrului conceptual și de o introducere a metodologiilor de proveniență sovietică, etnografii români neînțelegând marxismul, demonstrând însă aplicarea lui prin mecanisme discursive de tipul citatelor⁵⁰. O perspectivă ușor diferită se conturează dinspre istoria artei și a arhitecturii. Într-un studiu de caz, Juliana Maxim analizează reconfigurările pe care ediția a doua a lucrării lui Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească*, le-a cunoscut în anii '60, pentru a integra teorii și idei marxiste⁵¹. Oprindu-se asupra istoriografiei de artă din anii '50, pe care o chestionează din perspectiva existenței unei istorii sociale a artei, Roxana Modreanu se focalizează asupra a trei monografii de artiști, urmărind cum elementele biografice sunt interpretate de istoricii de artă din perspectiva materialismului istoric și dialectic⁵².

Proclamarea materialismului dialectic și istoric drept unica metodă admisă spre aplicare în științe nu a dus la o reconfigurare instantanee a cunoașterii științifice. Transformarea s-a dovedit un proces complex și neuniform. Cum nu a existat un model de interpretare și analiză sau instrucțiuni de aplicare a noii metode, rămânea la latitudinea fiecărui cercetător să identifice „ingredientele”, metoda și maniera de lucru.

Citatele au fost cea mai facilă metodă prin care s-a întreținut aparența angajării politice și a aplicării discursului marxist-leninist. Însă cu timpul, metoda a devenit tot mai criticată de persoanele responsabile cu supravegherea ideologică⁵³, cercetătorilor recomandându-li-se insistent să aplice teoriile marxiste și să dezvolte considerațiile teoretice (ideologice). În acest context, cercetătorii vor explora noi căi pentru a arăta asimilarea modelului marxist-leninist.

Unii autori au înțeles să răspundă recomandărilor prin inserarea considerațiilor în cheie ideologică care par niște „excescențe” fără mare legătură cu conținutul articolului⁵⁴. Digresiunile ideologice se fac de obicei pe marginea câtorva teme: „lupta de clasă”, „exploatarea socială”, „forțele și relațiile de producție”. Era în fond o repetare a discursului oficial care va sfârși, datorită frecvenței sale, într-o unică voce colectivă⁵⁵. Componente discursive similare se regăsesc și în alte discipline științifice precum istoria⁵⁶ sau arheologia⁵⁷, de care etnografia era legată. Prezența lor extinsă s-ar putea explica prin circulația literaturii științifice, dar și a ideilor sau locurilor comune referitoare la integrarea discursivă a ideologicului în cadrul grupurilor profesionale respective.

Discursul etnografic a integrat, în variantă simplificată, idei de bază ale marxismului. Articolele prezintă cultura materială drept expresia condițiilor materiale, a relațiilor sociale (dialectice) sau de producție, a nivelurilor și condițiilor de dezvoltare ale societății⁵⁸. Existența anumitor forme ale culturii materiale este explicată în cheie marxistă: „Cauza principală a perpetuării acestor tipuri ancestrale de locuințe [bordeiele n.m.] pînă în zilele noastre, stă în condiția materială specifică orînduirilor pe clase, în relațiile de producție sclavagiste, feudale și capitaliste sub care oamenii săraci au fost nevoiți să-și improvizeze locuințe primitive.”⁵⁹

⁵⁰ Alexandru Iorga, *op. cit.*, p. 42–43.

⁵¹ Juliana Maxim, *op. cit.*, p. 200–218.

⁵² Roxana Modreanu urmărește aplicarea materialismului dialectic în discursul istoric de artă a Aspectul de istorie socială a artei Roxana Modreanu, *Romanian Art History during the 1950s as a form of Social History of Art*, în *Art History and Criticism*, 19, 2023, p. 81–94; Ead., *The Path Towards Socialist Realism. Art Historical Discourse in Romania Between 1954 and 1964*, în *Brukenenthal. Acta Musei*, XVI, 2, 2021, p. 583–599.

⁵³ „În monografia asupra pictorului Steriadi (redactată de tov. V. Vasilescu) apar aprecieri impresioniste, care amintesc mai mult critica burgheză, alături de tendința de a lipi textului citate din clasicii marxism-leninismului și epitete banale și stereotipe, menite în concepția autorului, să politizeze textul respectiv.” Critica de mai sus îi aparținea lui Simion Alterescu, cercetător la Secția de Teatru a Institutului de Istoria Artei. AIIA, dosar 1, an 1951, f. 69 (neinv).

⁵⁴ Tancred Bănățeanu, *Arta populară în satele specializate din Sudul raionului Beiu, regiunea Oradea raionului Beiuș, regiunea Oradea*, în *SCIA*, I, nr. 1–2, p. Nicolae Dunăre, *Cauzele deosebirilor dintre portul mocanilor și cel al buciumanilor din munții Trascăului (Carpații Apuseni)*, în *SCIA*, IV, nr. 1–2, 1957, p. 57–72.

⁵⁵ Irina Cărăbaș, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁶ A se vedea Bogdan Cristian Iacob, *op. cit.*

⁵⁷ Alexandru Dragoman; Sorin Oanță-Marghitu, *op. cit.*, online, http://www.archaeology.ro/pagini/revista_EA_11.html [acc. 09.08.2024].

⁵⁸ Florea Bobu Florescu, *Geneza costumului popular românesc*, în *SCIA*, VI, nr. 1, 1959, p. 38; „Modul de trai al populației era în strînsă legătură cu nivelul forțelor de producție și cu structura relațiilor de producție.” Nicolae Dunăre, *Cauzele deosebirilor dintre portul mocanilor și cel al buciumanilor din munții Trascăului (Carpații Apuseni)*, în *SCIA*, IV, nr. 1–2, 1957, p. 62, 65.

⁵⁹ Gheorghe Focșa, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în *SCIA*, II, nr. 3–4, 1955, p. 83.

Terminologia de lucru a fost ajustată în concordanță cu interpretarea marxistă a istoriei, iar termenii *artă și arhitectură țărănească* au fost înlocuiți cu *arta și arhitectura populară*. Sintagma desemna o nouă cultură, coerentă și omogenă, din care dispăreau diferențele regionale și care nu se mai limita la țărani, ci avea în vedere poporul⁶⁰. Implicațiile ideologice ale utilizării termenului depășeau domeniul artei și arhitecturii și trimiteau la nouă organizare socio-politică (Republica Populară România), la „unitatea democratică a poporului sub socialism”⁶¹. Totuși, noua terminologie nu a fost însușită integral de cercetători, Paul H. Stahl a continuat să utilizeze termenul *artă țărănească* în publicațiile sale⁶². Alături de terminologie, își face loc și o nouă periodizare dictată de materialismul istoric, preluată pe filiera istoriei. Periodizarea nu a însemnat doar o nouă împărțire a timpului istoric (în epocile sclavagistă, feudală, capitalistă), ci a impus și o reconfigurare a narațiunilor istorice din perspectiva materialismului istoric⁶³; fiecare perioadă cu formațiuni socio-politice, cu propriile stadii de dezvoltare, cu structuri și relații sociale specifice, cu moduri de producție interpretate în cheie ideologică.

Evenimentele relevante pentru partid, cu precădere comemorările, au generat bilanțuri ce au amplificat concesiile ideologice. În astfel de momente, producția științifică a fost reconfigurată pentru a corespunde evenimentului celebrat⁶⁴: temele de cercetare au accentuat nota propagandistică, au fost prioritizate lucrări vizibile, de tipul sintezelor, care evidențiau progresul sau aportul noului regim la dezvoltarea culturală. Concesii ideologice se simt în primul număr din 1964, dedicat sărbătoririi „celei de-a XX-a aniversări a Eliberării”. Revista se deschidea cu un editorial semnat de George Oprescu în care se evidenția amploarea fenomenului artistic contemporan și progresele științifice făcute de institut. Abil, George Oprescu își construia discursul prin reiterarea narațiunilor apreciate de puterea politică accentuând importanța fenomenului artistic contemporan și contribuția adusă de cercetarea istorică de artă la „confirmarea argumentată a originalității culturii artistice românești, a caracterului ei specific, strâns legat de concepția despre viață, obiceiurile și tradițiile artei populare naționale.”⁶⁵ Și studiile lui Florea Bobu Florescu și Paul Petrescu sunt scrise din perspectiva bilanțului și a „realizărilor” înregistrate în domeniile cunoașterii și al valorificării contemporane a artei populare, fiind înțesate de considerații ideologice și citate din clasicii marxism-leninismului⁶⁶. Secțiunea dedicată artei populare mai includea un articol de Paul H. Stahl intitulat *Case noi țărănești*. Autorul refuza utilizarea termenului *popular* chiar și în acest bilanț de natură să evidențieze consecințele schimbării politice, în care accentul cădea asupra regimului popular. Studiul său era o analiză a locuințelor țărănești din secolele XIX și XX, cu referințe succinte la casele construite în timpul regimului socialist, pe care le prezenta în cheia modernizării⁶⁷.

Departe de a ilustra un singur tip de abordare, cercetarea etnografică și de artă populară reflectată în studiile publicate în revista *SCIA*, între 1954–1964, pendulează între demersul descriptiv și virajul spre sociologie, istorie socială, arheologie. De la descrierea etnografică la tipologizare, de la analiza socială la combinația dintre cercetarea arheologică și etnografie, diversitatea abordărilor ar putea semnala disponibilitatea etnografiei de a apropria metodologii variate. Dar la fel de bine ar putea fi vorba despre un domeniu care nu și-a definit încă metodologia specifică.

Pentru perioada 1954–1964, cercetarea etnografică își asumă studiul culturii materiale vizând ca geografie exclusiv spațiului rural, iar ca artefacte costumul, textilele, ceramica și locuința. Proximitatea disciplinei față de istorie și formația cercetătorilor au influențat temele și practicile de cercetare; au fost preluate teorii istoriografice ale momentului și interpretări ale istoriei naționale și au fost angajate metode ce trimit la studii sociologice și la arheologie. Lectura articolelor din *SCIA* și a surselor de arhivă arată că cercetătorii s-au raportat la discursul ideologic în moduri diferite: l-au evitat, l-au mimat, prin inserarea citatelor din literatura marxist-leninistă și, nu în ultimul rând, l-au produs, prin integrarea unor teme sau idei asociate materialismului istoric în scrierile lor.

⁶⁰ Juliana Maxim, *op. cit.*, p. 209–211.

⁶¹ *Ibidem*, p. 210.

⁶² Și articolele/lucrările scrise împreună cu Paul Petrescu păstrează terminologia, deși Paul Petrescu optează în studiile individuale pentru termenul *popular*.

⁶³ A se vedea Bogdan Cristian Iacob, *op. cit.*, p. 301–307. (cap. Matters of Periodization).

⁶⁴ Cristian Vasile, *Politice culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, pref. Vladimir Tismăneanu, București, 2011, p. 30–31.

⁶⁵ Editorial în *SCIA*, XI, nr. 1, 1964, p. 3.

⁶⁶ Florea Bobu Florescu, *Privire generală asupra realizărilor în domeniul cunoașterii și valorificării artei populare românești în ultimele două decenii (1944–1964)*, în *SCIA*, XI, nr. 1, 1964, p. 5–14 și Paul Petrescu, *Moștenirea artistică în domeniul artei populare*, în *SCIA*, XI, nr. 1, 1964, p. 35–54.

⁶⁷ Paul Henri Stahl, *Case noi țărănești*, în *SCIA*, XI, nr. 1, 1964, p. 15–33.

ION CAZABAN ȘI TAINELE SCENOGRAFIEI

de LUCIAN SINIGAGLIA

Abstract: The study sheds light on some significant information on the concern that seems to have been evoked closest to the soul of the researcher Ion Cazaban. The essence of Ion Cazaban's contributions to the history of set design is revealed in articles such as *L'Espace théâtral dans la conception des scénographes roumains contemporains*, respectively *La scénographie de Paul Bortnovschi*, both appeared in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*.

Keywords: Ion Cazaban, set design, *Art History Studies and Researches. Theater, Music, Cinematography, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Ion Sava, Paul Bortnovschi.

Nu e o vorbă goală afirmația potrivit căreia Ion Cazaban (sau Jean Cazaban, așa cum i se spunea printre numeroșii săi prieteni și colegi) a fost și rămâne o personalitate adevărată a teatrului românesc. Vom vedea, în cele ce urmează, prin ce s-a remarcat distinsul cercetător, cum a muncit și, mai ales, cât talent și câtă dedicație a avut pentru a parcurge drumul spre acest statut.

Născut în 1935, Jean Cazaban a fost student timp de un an la Facultatea de regie de film, după care a urmat cursurile recent înființatei secții de teatrologie-filmologie din cadrul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”. A absolvit facultatea în 1958, făcând parte din prima serie de teatrologi și filmologi, alături de Ana Maria Narti, Bujor T. Rîpeanu, Constantin Paraschivescu, Mihai Tolu, Călin Căliman, Emil Mandric (printre alții). După încheierea studiilor, a lucrat ca secretar literar la Teatrul Giulești (actualul Odeon), apoi a fost unul din redactorii revistei *Contemporanul*, unde a semnat cronici teatrale, pentru ca ulterior să se angajeze la redacția de film a Televiziunii Române. În anul 1968, a ocupat prin concurs un post de cercetător în cadrul sectorului de teatru al Institutului de Istoria Artei. Jean Cazaban s-a retras oficial din acest post în 2004, continuând să participe la viața științifică a instituției. A fost unul din puținii oameni de breaslă care a îmbinat armonios munca de cercetător cu cea de critic¹. În activitatea de critic teatral, Jean Cazaban a manifestat o totală deschidere atât față de manifestările dominate de valori canonice, cât și, lucru demn de a fi remarcat, față de cele ce stăteau sub semnul celor mai noi orientări artistice, pentru a căror susținere se documenta cu asiduitate. Era invitat la premiere și colocvii științifice în întreaga țară și scria despre acestea în *Teatrul*, *Teatrul Azi*, *Scena* cu obiectivitate, fără a manifesta sub nicio formă o atitudine de *yesman*, caracteristică din păcate des întâlnită la cronicarii care sunt invitați la evenimente artistice.

Ceea ce ne interesează cu osebire sunt rezultatele cercetărilor științifice ale lui Jean Cazaban, care au fost publicate în revistele *Studii și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma*. Așa cum se va vedea, unele dintre studiile



Fig. 1 – Ion Cazaban.

¹ Apud Daniela Gheorghe, Lucian Sinigaglia, *Istoricul secției de teatru a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” 1969–1990*, lucrare de plan, manuscris.

apărute în aceste publicații de nivel academic au fost integrate de distinsul cercetător în antologii și în cărți de autor. Între aceste două tipuri de apariții editoriale (studii apărute în reviste versus capitole din tratate și volume de autor) era o relație cu multiple fațete: amănunțele publicate în reviste au fost integrate de Jean Cazaban în bine venite sinteze, capitolele din antologii ofereau viziuni de ansamblu construite cu o logică exemplară, iar cărțile au rămas drept cea mai de seamă realizare a cercetătorului, cuprinzând multiple aspecte semnificative, asamblate cu o coerență pilduitoare. Pentru acest devotament, ale cărui roade s-au relevat pe parcursul a bune decenii, Jean Cazaban a fost recompensat în 2011 cu Premiul Uniter pentru întreaga activitate de cronicar teatral și de istoric de teatru.



Fig. 2 – Clody Bertola și Petre Gheorghiu în *Livada de vișini* de A. Cehov (1967), pe scena Teatrului Bulandra (regia Lucian Pintilie, costume Pia Oroveanu, decoruri Paul Bortnovschi).

Ne-am intitulat comunicarea *Ion Cazaban și tainele scenografiei* voind a evoca nu numai cunoștințele vaste în domeniul său de predilecție, dar mai ales capacitatea de a crea legături subtile între operele unor scenografi sau între colaborările dintre scenografi și regizori. E important de subliniat faptul că preocupările sale se focusează pe epoca discuțiilor și a realizărilor spectaculare subsumate fenomenului numit reteatralizare și a reverberațiilor pe care le-au avut principiile mișcării amintite. În numărul din 1979 al publicației *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma*, Jean Cazaban a semnat un studiu introductiv care preceda considerațiile teoretice ale scenografilor Paul Bortnovschi, Teodor (Tody) Constantinescu, Vittorio Holtier, Dan Jitianu și Mircea Matcaboji. Intitulat *L'Espace théâtral dans la conception des scénographes roumains contemporains*, acest studiu arată capacitatea autorului de a realiza o adevărată sinteză asupra istoriei unui sfert de veac de teatru contemporan. Vorbind despre preceptele vehiculate de Ion Sava, pe care-l putem desemna ca adevăratul părinte al fenomenului reteatralizării, dintre care îl amintim pe cel al inadecvării folosirii scenei *à l'italienne* la unele tipuri de spectacole, Ion Cazaban a prezentat cu abilitate conceptul de scenografie ca purtătoare a expresivității vizualului². În mod firesc, cercetătorul a legat preceptele ilustrului înaintaș de opiniile artiștilor pe care le prezenta, ilustrându-le prin considerații asupra modului în care scenografiile au metamorfozat ideile în spectacolele la a căror naștere au participat.

² Ion Cazaban, *L'Espace théâtral dans la conception des scénographes roumains contemporains*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma*, 1979.

De altfel, capacitatea de sinteză a cercetătorului și, mai ales, modul curajos de a intra în zone de conexiune a elementelor spectacolului au fost strălucit demonstrate în studiul *Contribuții teoretice la definirea conceptului de « imagine teatrală »*, cuprins în antologia *Teatrul românesc contemporan 1944–1974*, apărută în 1975 ca o continuare a celor trei volume ale tratatului de istorie a teatrului românesc. Este momentul să amintim că Jean Cazaban a participat la conceperea ultimelor două volume ale monumentalei lucrări. O altă sinteză, sub titlul *Scenografia contemporană și « reteatralizarea » spectacolului*, a fost inclusă, sub semnătura sa, în numărul din 1980 al revistei *Studii și cercetări de istoria artei*. Aici, Jean Cazaban a prezentat, printre alte aspecte, încercările și reușitele unor scenografi de a-și subsuma realizările unui realism pe care îl simțim depărtat cu totul de vechiul și sinistrul realism socialist.

În *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma*, în numărul apărut în 1985, Jean Cazaban a intrat cu abilitatea ce-l caracteriza în laboratorul de creație al scenografului Paul Bortnovschi. Vom regăsi capacitatea de a plonja în cercetări monografice prin participarea la construcția unei serii de volume editate de Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, unde, după evenimentele din decembrie 1989, Jean Cazaban a fost profesor universitar. Ne referim la volumele dedicate regizorului Radu Penciulescu, regizorului Crin Teodorescu, scenografului Paul Bortnovschi și regizorului Ion Cojar.

Regăsim capacitatea lui Jean Cazaban de a-și strânge roadele cercetărilor aprofundate în volumele *Caragiale și interpreții săi* (1985), *Dan Jitianu și bucuria comunicării* (2008), *Dan Nemțeanu și viziunea sa scenografică* (2011), *Scena românească și expresionismul* (2012), și, *finis coronat opus*, *Scenografia românească în secolul XX. Decorul* (2017).

La plecarea sa spre alte zări, în 2018, ne-a rămas amintirea omului și cercetătorului gata oricând să vorbească despre un nou eveniment teatral, să ofere colegilor un amănunt mai puțin știut, să puncteze cu bonomie plusurile și minusurile unei comunicări. O caldă amintire, domnule Jean Cazaban!

ARTA MONUMENTALĂ ROMÂNEASCĂ DIN ANII 1970 REFLECTATĂ ÎN REVISTA SCIA. STUDIU DE CAZ: SIMPOZIOANELE DE LA MEDGIDIA

de EDUARD ANDREI

Abstract: There are relatively few articles on the monumental art in Romania from the 1970s, published in *Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA)*, the journal the G. Oprescu Institute of Art History; more precisely, only five articles, signed by the following authors: Ioana (Popovici) Vlasiu (1971 and 1978), Mircea Grozdea (1974), Brigita Gonser (1976), and Gheorghe Vida (1978). Among them, this paper focuses on the article of Brigita Gonser, analyzed as a case study. The article is dedicated to the phenomenon of the Medgidia art camps from the 1970s, which had a seminal role in the evolution of contemporary Romanian ceramics. The Medgidia camps totaled seven editions, but the article only covers the first five (1971–1975). In order to have an overall picture and to reconstitute the complete history of the phenomenon, I have updated the information with those obtained as a result of the research I undertook together with Rodica Buzoianu and Oana Florică, in 2019, completed by the publication of the volume *Revisited Cultural Heritage. Ceramics Symposium Medgidia 1971–1977*, including both the last two editions (1976–1977) and the posthumous fate of the works. The Medgidia camps of the 1970s marked the evolution of Romanian ceramics by opening two directions: on the one hand, Romanian ceramics finally overcame its status of small, utilitarian objects intended for domestic decoration and fundamentally shifted towards monumental size, towards dimensions that brought it close to open space sculpture; consequently, on the other hand, it migrated from a private/ interior space into the public/ exterior space. The dozens of artworks created during the seven editions, by a number of 42 artists, have decorated various public spaces in Medgidia, mainly the promenade of the Carasu canal, enriching the city with an invaluable artistic heritage, constituted as a real open-air museum. Created under the sign of experiment (technically) and total freedom of expression (stylistically), the artworks somehow “escaped” the watchful eye of the censorship of the time, but not the destruction generated by the resumption of works on the Danube-Black Sea Canal in the years 1979–1980 and an arbitrary policy of decision-makers. Only 12 artworks have survived until today, but in various stages of degradation. In an unfortunate context, this issue is topical again, because of the recent demolition, in February 2024, of *Birds* (1971), a sculpture by Eugen Patraș, in Costinești. It is necessary to classify the public space artworks of the contemporary art heritage on the list of monuments, in order to ensure their legal protection against potential destruction.

Keywords: Cultural heritage, Medgidia art camps, monumental ceramics, Romanian monumental art.

Printre motivele care m-au determinat să aleg acest subiect este și acela că din 2021 sunt membru în Comisia Națională a Monumentelor de For Public, din cadrul Ministerului Culturii. De asemenea, subiectul continuă preocuparea mea mai veche pentru fenomenul taberelor de la Medgidia din anii 1970, prin care ceramica monumentală din România a atins o culme neegalată până azi și căruia i-am dedicat un volum în 2019, împreună cu Rodica Buzoianu și Oana Florică¹ (volum disponibil la Biblioteca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”).

Consultând colecția revistei *SCIA.AP (Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă plastică)* din anii 1970, am fost surprins să constat că studiile dedicate artei monumentale din România sunt relativ puține. Practic acestea pot fi numărate, la propriu, pe degetele de la o mână: sunt cinci articole, avându-i ca autori pe Ioana (Popovici) Vlasiu (1971 și 1978)², Mircea Grozdea (1974)³, Brigita Gonser (1976)⁴ și Gheorghe Vida

¹ Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977 / Revisited Cultural Heritage. Ceramics Symposium Medgidia 1971–1977*, ediție bilingvă română-engleză, București, 2019; volum publicat de Asociația UMA Ed România.

² Ioana Popovici, *Probleme ale artei monumentale românești după 23 august 1944*, în *SCIA.AP*, tom XVIII, nr. 2, 1971, p. 307–311; Ioana Vlasiu, *Momente din evoluția contemporană a sculpturii monumentale în România*, în *SCIA.AP*, tom XXV, 1978, p. 141–173.

³ Mircea Grozdea, *Tendențe în arta monumentală din România*, în *SCIA.AP*, tom XXI, 1974, p. 31–44.

⁴ Brigita Gonser, *Ceramica simpozioanelor de la Medgidia (1971–1975) și probleme ale ambianței urbane*, în *SCIA.AP*, tom XXIII, 1976, p. 171–193.

(1978)⁵. Totuși, ținând cont că începând din 1974 revista va avea o singură apariție anuală, această cifră acoperă, de fapt, ceva mai puțin de jumătate din totalul numerelor revistei din deceniul respectiv (5 articole în 14 numere, două dintre ele în același număr)⁶. În economia acestui studiu, mă voi opri asupra articolului semnat de Brigita Gonser și dedicat ceramicii simpozioanelor de la Medgidia din anii 1970, pe care îl voi analiza ca studiu de caz.

În anii 1960–1970, reprezentanții Land Art, protestând împotriva comercializării „nemiloase” a artei în America, au respins în mod deliberat muzeul sau galeria de artă ca loc de prezentare a producției artistice și au dezvoltat proiecte peisagistice monumentale în simbioză cu natura, în aer liber, în locuri greu accesibile, departe de aglomerația centrelor urbane, deci în zone nelocuite, încă neinvadate de civilizație.

În SUA, nașterea Pop Art a coincis cu apariția, la începutul anilor 1960, a generației *Hippie* sau *flower-power*, pe fundalul mișcărilor de protest împotriva Războiului din Vietnam (1955–1975), promovând o ideologie nonviolentă, reflectată de celebrul slogan *Make Love, Not War*. Pop Art în Marea Britanie a apărut, de asemenea, într-o epocă de prosperitate, marcată de idealuri pacifiste similare, toleranță și noi libertăți sociale, ca și de ascensiunea spectaculoasă a trupei „The Beatles”, formată la Liverpool în 1960 și care ajunge rapid să cucerească întregul mapamond.

În privința contextului românesc, relația dintre artă și politică este marcată de câteva jaloane cronologice, dintre care menționez:

1952: În cadrul plenarei Uniunii Artiștilor Plastici (U.A.P.) din România se pun bazele conceptului de *realism socialist* în artele plastice.

1965: Ceaușescu este ales Secretar General al P.C.R. Într-o întâlnire cu oamenii de cultură, își exprimă intenția de a tolera diversitatea stilistică în domeniul creației, renunțând aparent la impunerea *realismului socialist* din anii lui Gheorghiu-Dej ca unică formulă stilistică acceptată. Se inaugurează astfel o nouă etapă a „dezghețului ideologic” (care va dura până în 1971).

1968: Invazia sovietică (și a trupelor țărilor semnatare ale Tratatului de la Varșovia, cu excepția României și Iugoslaviei) în Cehoslovacia pentru a înăbuși reformele mișcării *Primăvara de la Parga*. Ceaușescu este singurul lider din blocul est-comunist care ia o atitudine vehementă anti-sovietică – poziționare care îi creează în ochii Occidentului imaginea de apărător al valorilor democratice și de satelit excentric al Moscovei (imagine favorabilă cimentată prin vizita în România, în anul următor, a președintelui SUA, Richard Nixon).

1971: Adoptarea *Tezelor din iulie*, lansate de Ceaușescu la ședința Comitetului Central al P.C.R., pune capăt perioadei de „dezgheț ideologic”, revenindu-se treptat la o politică din ce în ce mai autoritară. Printr-o ciudată coincidență, chiar în acest an are loc primul Simpozion de ceramică monumentală de la Medgidia (vor urma încă șase ediții, până în 1977 inclusiv).

În România comunistă, pe fundalul „dezghețului ideologic” din 1965–1971, se poate observa o anumită libertate de expresie în zona creației artistice, una dintre direcțiile în care aceasta se putea manifesta fiind taberele de creație. Fenomenul Taberelor de la Medgidia, debutând în 1971, nu a apărut, așadar, din neant, ci a fost favorizat de o anumită politică a epocii, prin acest „dezgheț”. Astfel, simpozioanele de ceramică de la Medgidia se înscriau în „acțiunea tabere”, demarată la nivel național prin tabăra de sculptură de la Măgura Buzăului în 1970, urmată de taberele de creație/ simpozioanele (de sculptură în piatră, lemn, metal sau de ceramică) de la Arcuș (1974), Sibiu, Sighișoara, Lăzarea, Căsoaia-Arad, Săliște-Sibiu, Hobița-Gorj, Calica-Tulcea, Letea-Bacău, Galați, Târgu-Jiu, Cluj etc.

Acțiunea concertată a organizării taberelor și rezultatele lor erau dezbătute, monitorizate și documentate de criticii de artă în publicațiile de specialitate, cu predilecție în revista *ARTA*. De pildă, Gheorghe Vida, într-un dialog cu Mihai Drișcu, abordează taberele de la Măgura, Medgidia și Babadag, în context românesc și european – cu trimiteri la parcul de sculptură de la Middelheim, Belgia, la parcul Oronsko din Polonia, la simpozioanele din Cehoslovacia – și conchide în chip (pre)vizionar, încercând să traseze viitoare direcții: „Să ieșim din promenadă și să creăm o ambianță. Pentru a ieși dintr-o mentalitate contemplativă, de tipul parcurilor cu sculpturi, a galeriilor etc., caracterul de intervenție activă cere formarea unor echipe complexe – taberele sunt cea mai nimerită formă de întrunire pentru munca în echipă – care să-și

⁵ Gheorghe Vida, *Arta ambientală în România*, în *SCIA.AP*, tom XXV, 1978, p. 175–199.

⁶ Menționez că există totuși un precedent important, chiar în al doilea an de existență a revistei: articolul lui Ion Frunzetti, *Relieful în sculptura monumentală din R.P.R.*, în *SCIA*, tom II, nr. 1–2, 1955, p. 151–175.

propună remodelarea estetică a ambianței (urbane, industriale, de petrecere a timpului liber). În felul acesta, eficacitatea socială a unor asemenea acțiuni ar spori indiscutabil”⁷.

Taberele de creație reprezentau o politică de tip „win-win”: pe de o parte, localitățile ce găzduiau taberele respective se îmbogățeau cu un patrimoniu artistic ce le ambienta teritoriul, iar, pe de altă parte, artiștii erau recompensați bănește și găseau acolo un mediu propice creației, o atmosferă de emulație artistică. După cum ne-au mărturisit în unanimitate artiștii încă în viață, intervievați pentru cartea din 2019, la Medgidia ei se bucurau de libertatea de expresie⁸.

Taberele de la Medgidia au fost și rezultatul unui fericite conjuncturi specifice locului: dealurile de argilă ale orașului ofereau o excelentă materie primă, aflată la îndemână; apoi, se găsea acolo, pe atunci, baza materială indispensabilă procesului tehnologic presupus de arderea unor lucrări monumentale, și anume cuptoarele de mari dimensiuni de la fabrica „Bazaltul”⁹ (din păcate, azi nu mai există); nu în ultimul rând, a fost o armonioasă colaborare între U.A.P. din România și Primăria Orașului Medgidia, la care se adăugau, ca organizatori, Consiliul Județean de Cultură și Educație Socialistă (C.C.E.S.-ul de atunci) și Muzeul de Artă din Constanța (Fig. 1).

În acest context, un rol-cheie a fost jucat de primarul Iftimie Ilisei¹⁰. Fără a fi un om de cultură, Ilisei avea însă un ascutit spirit practic-organizatoric – Primăria Medgidia asigura cazarea și masa artiștilor participanți, materia primă și condițiile de lucru, organiza festivitățile de închidere a simpozioanelor – și era cu adevărat dedicat acțiunilor menite să aducă prosperitate orașului, pe care dorea să îl înscrie pe harta culturală a țării.

Autoarea articolului din *SCIA.AP* 1976, dedicat taberelor de ceramică monumentală de la Medgidia din anii 1970, este Brigita Gonser; de fapt, Brigitta Amalia Gonser (n. 10 iulie 1948; prenumele său a fost ușor „românizat” în articol, prin eliminarea dublului *t*). După ce am contactat-o prin email și am avut chiar plăcerea de a comunica prin telefon, am putut afla mai multe detalii despre cariera sa „direct de la sursă”. Tânără studentă, Brigitta Amalia Gonser (Fig. 2) a studiat Istoria Artei și Germanistică la Universitatea Leipzig, din R.D. Germană, ca bursieră într-un program de schimburi culturale, în perioada când ministrul învățământului era Mircea Malița¹¹. Revenită în țară, a lucrat la Institutul de Istoria Artei (care din 1992 poartă numele fondatorului său, „G. Oprescu”) în perioada 1 octombrie 1972 – 1 iulie 1975, sub directoratul lui Ion Frunzetti, la secția de estetică, mai întâi ca documentarist științific, apoi ca istoric de artă, fiind colegă cu Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu. Studiul despre taberele de la Medgidia l-a efectuat și l-a predat revistei *SCIA.AP* la finalul acestei perioade. A fost apoi „restructurată”, în baza unui decret al Elenei Ceaușescu, din cauza rudelor în străinătatea vestică, fără a mai putea publica la *SCIA.AP*, dar Vasile Drăguț și Mihai Drișcu i-au dat posibilitatea, pe propria lor răspundere, de a publica în continuare în revista *ARTA*. În perioada 1 iulie 1975 – 1 ianuarie 1977 a lucrat la Oficiul de informare și documentare al Academiei de Științe Sociale și Politice (A.S.S.P.), după care a fost din nou „restructurată”, funcționând pentru o vreme la Muzeul de Istorie al R.S.R., în intervalul 1 ianuarie 1977 – 13 februarie 1978, când s-a specializat în paralel prin cursuri postuniversitare la Institutul Central de Informatică în analiză de sistem, programare și administrare de bănci de date. Ca urmare a respectivei specializări, a reușit să obțină o nouă angajare, la Centrul de Calcul al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în cadrul Sistemului Informatic al Patrimoniului Cultural Național (SIPCN), în perioada 13 februarie 1978 – 1 octombrie 1981. Acesta a fost ultimul său loc de muncă în România. Demisă din nou din funcție, în baza aceluiași decret al Elenei Ceaușescu, și devenită șomeră fără venituri, și-a depus cererea de emigrare din România și, din 8 octombrie 1983, s-a stabilit în Germania, la Frankfurt am Main. Brigitta Amalia Gonser este recunoscută astăzi ca istoric de artă, cercetător

⁷ Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, *Acțiunea Tabere*, în revista *ARTA*, nr. 10–11–12 / 1971, p. 61. Vezi și: Vezi Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Nasui, Oana Nasui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de Aur”*: Cîntarea României & Cenacul Flacăra, Ed. PostModernism Museum, 2019, p. 93–98.

⁸ Vezi și Magda Predescu, *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950–1970*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2018, p. 476, unde simpozioanele de sculptură sunt prezentate ca „spații ale libertății de creație, dincolo de controlul politic”. Autoarea menționează însă, în mod eronat, că: „Tabăra națională de ceramică de la Medgidia a însumat nouă ediții (1970–1978)”. În realitate, au fost șapte ediții (1971–1977).

⁹ Vezi Costel Badea, *Text introductiv*, în *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*, volum publicat de Uniunea Artiștilor Plastici din R. S. România și Consiliul Popular al Orașului Medgidia, editat de Fondul Plastic – Artis, f.d. (1977), pagini nenumerate.

¹⁰ Primar al Medgidiei între anii 1968–1979.

¹¹ Mircea Malița (1927–2018), academician, diplomat, matematician, profesor universitar și scriitor, a fost ministrul învățământului în perioada 28 februarie 1970 – 13 octombrie 1972.

independent, curator de expoziții de artă germană și de simpozioane internaționale de sculptură, analist de sistem și administrator de bănci de date pentru patrimoniul cultural național român și german. Din 2007 curatorează Premiul pentru artiști consacrați vârstnici al fundației Marielies Hess Stiftung la marile expoziții retrospective. Colaborează cu muzee, instituții, foruri culturale și galerii de artă, dar și cu *artist run spaces*. Publică cataloage de artă și articole științifice în reviste de specialitate¹².



Constantin Nircă – Fabrica Bazaltul



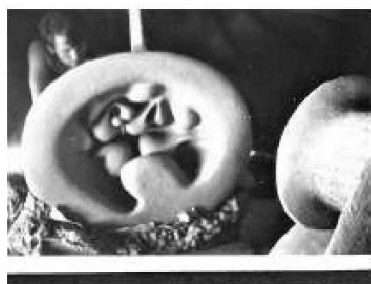
Fotografie de grup artiști și muncitori, cu primarul Iftimie Ilisei în stânga



Lucia Maftei, Patriciu Mateescu



Artiști lucrând – Fabrica Bazaltul



Segment Împlinire, autor Ilie Beldean – Fabrica Bazaltul



Costel Badea, Iftimie Ilisei – Fabrica Bazaltul



Fântână, autor Constanțiu Mara

Fig. 1. Fotografii de epocă din Simpozioanele de la Medgidia (cu artiștii lucrând la fabrica „Bazaltul”, primarul Iftimie Ilisei, lucrări de ceramică monumentală), reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniul cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, p. 223. Arivele personale ale artiștilor Wilhelm Fabini, Gheorghe Fărcașiu.

¹² Datele mi-au fost furnizate, cu amabilitate, chiar de Brigitta Amalia Gonser, în urma corespondenței noastre, în data de 2 august 2024. Vezi și revista *ARTA*, serie nouă, nr. 13/2015 (număr tematic: *Ceramica românească azi*), p. 186–187.



Fig. 2. Brigitta Amalia Gonser, fotografie-portret, primăvara 2023 (dintr-un interviu pentru Târgul Independent de Artă de la Stockholm, Suedia). Arhiva personală Brigitta Amalia Gonser.

Deși a fost publicat în 1976, articolul lui Gonser acoperă doar primele cinci ediții ale Taberelor de la Medgidia (1971–1975), ceea ce indică faptul că a fost scris cu un an înainte, atunci când autoarea a făcut și cercetarea de teren la Medgidia, documentând la fața locului operele create în cadrul primelor cinci simpozioane, așa cum se vede și în numeroasele fotografii alb-negru și color cu care este ilustrat textul.

Articolul se remarcă prin folosirea unui bogat aparat critic, autoarea parcurgând o vastă bibliografie de specialitate și fiind la curent cu manifestări recente din sfera artelor monumentale la nivel internațional și național, ca și cu poziționările criticii de artă față de acest fenomen, care cunoaște o revigorare semnificativă în anii 1970.

Textul debutează cu considerații de ordin general asupra ceramicii, ca ramură a artelor decorative, aptă de a crea un „*environment* spațial și spiritual”¹³. Gonser decelează trei direcții majore ale ceramicii contemporane: „1. tradiționalul meșteșug al olăritului sau poteria serializabilă; 2. ceramica arhitecturală – sub formă de elemente de construcție, parietale și pavimentare, menite să confere diversitate și expresivitate spațiului ambiant; și 3. ceramica–obiect de artă”¹⁴. Gonser încadrează, pe bună dreptate, ceramica simpozioanelor de la Medgidia în cea de-a treia categorie, făcând recurs la semnificația pe care Titus Mocanu o dă acestui concept, cea de „configurație spațială care este propusă vizualității și se înfățișează în forme expresive abstracte sau, dimpotrivă, concrete. Caracteristica definitorie a unei asemenea construcții artistice fiind cea a funcționalității (...)”¹⁵.

Funcționalitatea era însă exact ceea ce lipsea majorității lucrărilor de ceramică monumentală de la Medgidia, care erau opere de artă *per se* (excepție făcând parțial lucrările din ediția 1975, cu tema *fântâni*, și 1976, cu tema *jardinieri*, care oricum, dincolo de scopul edilitar-utilitar, lăsau artiștilor libertate de invenție formală). Brigitta Gonser sesizează această incongruență, intervenind imediat cu o precizare: „Pentru adepții

¹³ Brigita Gonser, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Titus Mocanu, *Morfologia artei moderne*, București, 1973, cap. 11/6 *Forme obiectuale*, p. 191, apud Brigita Gnosser, *op. cit.*, p. 171.

ceramicii concepute ca obiect de artă autonom – gen inițiat de mișcarea artistică americană (...) – materialul ceramic constituie un mijloc de exprimare ce servește unor interese multiple – de la experimente formale abstracte până la comentariul social direct – el fiind tratat conform unor considerente pur sculpturale. Realizările fiind deseori monumentale, părăsesc expoziția și sunt amplasate în spațiul urban”¹⁶. Oarecum indirect, fără a trimite explicit la operele ceramice de la Medgidia, autoarea surprinde aici o altă trăsătură fundamentală a lor: caracterul monumental, care le apropie de sculptura de for public, ceea ce are drept urmare amplasarea lucrărilor în aer liber, integrate în țesutul urban (deci părăsirea spațiului domestic sau al galeriei / muzeului).

Gonser creionează contextul internațional al artelor decorative, în general, și al ceramicii, în particular, atât în note de subsol (2, 4), cât și în corpul textului. Astfel, este amintit „climatul favorabil artelor decorative și deschis inovației formale”, care în SUA „a generat la începutul anilor ’50 – prin inițiativa unui grup de artiști californieni în frunte cu Peter Voulkos – transpunerea limbajului expresionismului abstract de factura lui Pollock, Rothko, Klein în ceramica sculpturală, iar la sfârșitul anilor ’50 receptarea influenței artei pop, la care se adaugă în ultimii ani cea a picturii minimale și a artei de șoc”. Dintre artiștii consacrați ai acestui gen al ceramicii în SUA, Brigitta Gonser îi enumeră pe: Lichtenstein, Oldenburg, Voulkos, Mason, Price, Arenson, Melchert, Vergette și apreciază că, în Europa, preocuparea pentru ceramica sculpturală monumentală „a devenit actuală abia în ultimii 10 ani, însă la o scară mai redusă, și anume în Spania, Italia, Elveția, Belgia, Anglia”¹⁷. Referindu-se la organizațiile și expozițiile internaționale dedicate ceramicii, amintește de: *Uniunea ceramicii internaționale* (Viena), *Academia internațională de ceramică* (Paris); *Centrul internațional de ceramică* (Roma, înființat în 1965 de Nino Caruso), expozițiile și concursurile internaționale anuale de la Faenza și Vicenza, Bienala de la Vallauris. În ce privește taberele și simpozioanele de creație, Brigitta Gonser menționează: Simpozionul de ceramică de la Gmunden (Austria), inițiat în 1964 de Kurt Ohnsorg și preluat în 1970 de Kurt Spurey, unul dintre primele simpozioane internaționale, care a servit drept reper și pentru altele: Bechyně (Cehoslovacia), inițiat în 1966, iar în ultimii ani: La Coruña (Spania), Burgenland (Austria), Bassano del Grappa-Nove (Italia)¹⁸.

Autoarea afirmă că ideea organizării simpozioanelor de ceramică de la Medgidia ar fi venit de la Dumitru Rădulescu, care participase la simpozionul de la Bechyně, considerat un model. Fără a încerca stabilirea „paternității” simpozioanelor de la Medgidia, menționez că și Patriciu Mateescu spunea că organizarea primului Simpozion de ceramică sub semnul Hamangiei la Medgidia se datorează, mai întâi, „îmboldului ce l-am primit prin participarea mea anterioară la Simpozionul internațional de la Bechyně în Cehoslovacia (1966) și la Gmunden în Austria (1967)”¹⁹.

Prin inaugurarea simpozioanelor de la Medgidia în 1971, ceramica românească se integra astfel unei tendințe internaționale, cu care se afla în sincronism. Brigitta Gonser observă judicios că în decursul celui de-al șaptelea deceniu al secolului XX s-a manifestat în creația tinerei generații de artiști ceramiști români o preferință evidentă pentru formele sculptural-monumentale, pe linia deschisă de Patriciu Mateescu și continuată de Costel Badea²⁰.

Deși sculptura monumentală de ceramică cu caracter ambiental, ca o preocupare artistică majoră, s-a afirmat, de fapt, abia prin Simpozionul de ceramică de la Medgidia, inițiat în 1971, Brigitta Gonser apreciază că pot fi deja determinate – pe baza analizei rezultatelor primelor cinci ediții – unele direcții stilistice în ceramica sculpturală românească, urmărind totodată trăsăturile care îi individualizează pe artiștii participanți. Ca urmare, încearcă trasarea acestor direcții: 1. forme geometrice (pure sau cu implicații figurative); 2. forme metaforic-fantastice și capricioase (cu referiri la structuri tehnologice); 3. forme seriale; dar și 4. numeroase soluții combinatorii. Brigitta Gonser face în continuare o analiză detaliată și convingătoare a respectivelor direcții, exemplificate cu lucrări ale artiștilor participanți la Simpozioanele de la Medgidia în primele cinci ediții, pe care le prezintă la nivel conceptual / semiotic și la nivel stilistic sau al realizării artistice/morfologiei, distingând ca numitor comun capacitatea de abstractizare și asocierea unor semnificații simbolice, care generează uneori o polisemie în privința formei și conținutului.

¹⁶ Brigita Gonser, *op. cit.*, p. 171–172.

¹⁷ *Ibid.*, p. 171–172, nota 2.

¹⁸ *Ibid.*, p. 172–173.

¹⁹ Patriciu Mateescu, *Memorii. Fragment*, în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *op. cit.*, p. 4.

²⁰ Brigita Gonser, *op. cit.*, p. 172.

În prima categorie, de pildă, vede încadrate lucrările *Ianka* (1971) de Dragoș Gănescu, ca „ființă stranie, coborâtă parcă din ținuturile miturilor nordice” și *Mireasa* (1971) de Dumitru Rădulescu, formă bazată pe mișcarea de elevație susținută de ritmul dinamic convex-concav – ambele prezentând stilizări ale figurii umane întregi – sau *Energie încătușată* (1971) de Florian Lazăr Alexie și *Forța pământului* (1971) de Patriciu Mateescu – în care, pe principiul *pars pro toto*, apar doar elemente antropomorfe (mâna, respectiv pumnul), ce devin astfel simboluri, metafore sau alegorii. Tot aici, lucrările *Figură* (1971) de Ion Berendea și *Făptură* (1974) de Petru Manea sunt catalogate drept „coloane antropomorfe”, care ocolesc însă „un figurativ ne semnificativ” și integrează ființa umană în spațiul natural (cu o notă fantastică la Manea, prin metamorfoza regnurilor vegetal-uman)²¹. Gonser acordă un spațiu generos analizei lucrării *Vegetare* (1975) de Dragoș Gănescu (Fig. 3), pe care o consideră atipică față de căutarea arhetipurilor existenței umane și a simbolurilor devenirii biologice, care marcase creația anterioară a artistului²². Apreciază că recenta (pe atunci) lucrare a lui Gănescu trimite ca morfologie la obiectualul *Noului Realism* și *Artei Pop*, sau chiar la împachetările de obiecte ale lui Christo, corespunzând unei mutații în plan ideatic: de la procesul interior de germinație la cel al „degradării demnității și integrității umane”.



Fig. 3. *Vegetare* (1975) de Dragoș Gănescu, reprod. în Brigita Gonser, *Ceramica simpozioanelor de la Medgidia (1971–1975) și probleme ale ambianței urbane*, în *SCIA.AP*, 1976, p. 176.

Nu am putut să nu remarc cum, sub pretextul analizării acestei lucrări, Brigitta Gonser face, de fapt, o radiografie a stării subumane a societății românești din timpul regimului comunist, printr-o afirmație extrem de îndrăzneță. Probabil pentru a trece de cenzură, fraza este „adusă din condei” și trebuie citită „printre rânduri”, înțelegând prin ce *nu este*, de fapt, ce *este*: „Expunerea pe orizontală asociată cu imaginea animalelor nevertebrate, a moluștelor – ceea ce implică sensul de *târâtor* –, cât și rețeaua de curele și cataramae aplicate vizează mai puțin constrângerea și limitarea socială impusă a

²¹ *Ibid.*, p. 173–174.

²² *Ibid.*, p. 174.

personalității, cât refugiul individual într-o pasivitate blazată sub a cărei platoșă a indiferenței față de lumea exterioară zace o personalitate închistată, dispusă să se complacă în această stare degradată de vegetare, de omidă”²³. Pentru a „îndulci” această analiză „amară”, pune lucrarea sub semnul spiritului ludic suprarealist și al ironiei (pe care aş numi-o postmodernă).

Privit retrospectiv, respectivul paragraf capătă un rol premonitoriu și testimonial. Ieșind temporar din cadrul articolului, menționez că Dragoș Gănescu a părăsit România la sfârșitul anilor 1970, trăind și lucrând pentru 23 de ani în Germania, la Hamburg (a revenit în țară după Revoluție, stabilindu-se la Sighișoara, unde l-am cunoscut personal în 2019, în timpul călătoriei de documentare pentru volumul amintit mai sus). O traiectorie de viață similară a avut și Brigitta Gonser, care, după cum am menționat, în 1983 s-a stabilit la Frankfurt am Main, unde trăiește și în prezent. De altfel, Brigitta Gonser mi-a mărturisit în corespondența noastră recentă: „Am păstrat o legătură permanentă cu artista ceramistă Cristina Popescu Rusu din București, cu care mă leagă și o îndelungată prietenie. Am corespondat cu artiștii ceramiști Costel Badea și Dumitru Rădulescu din România, iar din diaspora, cu Radu Tănăsescu și cu Dragoș Gănescu.”²⁴

În articolul său, Brigitta Gonser continuă cu analiza altor lucrări: *Stelă* (1974) de Dumitru Rădulescu, dovedind (ca și *Mireasa*) preocuparea pentru forma geometrică animată de ritmurile organice; *Unire* (1974) și *Fântână-cișmea* (1975) de Ion Berendea, cu echilibrul formelor geometrice închise (statice) și deschise (dinamice); preferința pentru formele geometrice pure, nonfigurative – precum în *Compoziție* (1971) de Ioana Stepanov, care pare să construiască „metafore matematice generate de un spirit dialectic” – sau combinate cu aluzii vegetale, în special în rândul artiștilor mai tineri, Mihai Tomșăneanu, Cristina Popescu, Gheorghe Fărcașiu, Ștefan Bîlcu, Ion Antonică, Constantin Cantea, Iulia Dinescu-Bran, Alvaro Botez, Vasile Rădeanu; abstracția serială, ca în *Compoziție modulară* (1974) și *Cumpăna apelor* (1975) de Iulian Teodorescu, sau configurațiile pseudo-seriale din lucrările: *Valuri – păzirea pământului* (1972) de Magda Csutak, *Cristale* (1973) de Tereza Panelli-Bubă, *Trei elemente* (1971) de Victor Cristea; combinații între artefact, forme naturale, vegetale sau minerale, ca în *Pădure* (1971) de Wilhelm Fabini, *Compoziție* (1971) de Ilie Beldean, *Sunet* (1971) de Lucia Teodorescu-Maftei, *Pădurea înflorită* (1972) de Veronica Sfirlea, *Rodul pământului* (1972) de George Tiutin, *Roata hidraulică* (1975) de Eugen Cioancă, *Cochilie* (1971) de Costel Badea, cu aspectul multiaxial specific lucrărilor artistului; *Fântâna-rodie* (1975) de Radu Tănăsescu și *Orga apelor* (1975) de Virgil Mihăescu, *Izvorul pământului* (1975) de Florian Lazăr Alexie, *Fântâna de băut* (1975) de Constantin Mara; configurații fantastice, precum *Formă spațială* (1971 și 1974) și *Formă interioară-exterioară* (1975) de Petre Nichita, *Configurație spațială* (1973) de Nicolae Ovejan și *Liane* (1974 – lucrare distrusă în procesul finisării) de Virgil Mihăescu. Pe Constantin Nircă îl remarcă doar pentru lucrarea *Fruct* (1972), dezavuând celelalte patru lucrări ale sale, pe care le consideră „de un figuratism desuet și de un decorativism bombastic” – singura apreciere fățiș negativă față de un artist din întregul articol²⁵.

În partea finală, rezervată concluziilor, Brigitta Gonser punctează un adevăr semnificativ: „Trebuind a fi situate într-un context spațial urbanistic dat, sculpturile de ceramică de la Medgidia nu mai pot fi subordonate conceptului de artă de expoziție, ele dobândind astfel funcționalitatea unor sculpturi monumental-decorative ambientale. Destinate să mobilizeze parcurile, scuarurile și spațiile verzi dintre blocuri în noile cartiere ale orașului, ele vin să contribuie la crearea unei ambianțe spirituale cu forță de atracție și iradiere, menirea lor fiind să domine spațiul și să satisfacă necesitatea de frumos, de trăire estetică a omului *urbanizat*”²⁶.

De asemenea, nu ezită să-și exprime anumite obiecții, între care:

– lipsește interesul edililor, arhitecți ai județului Constanța pentru cultivarea specificului geografic și spiritual în sistematizarea urbană; un rapel la memoria istorică latentă a locurilor ar fi fost în măsură să ofere prețioase elemente aluzive de ordinul unui pitoresc dobrogean, cu notele lui de exotic și fabulos;

²³ *Ibid.*, p. 176.

²⁴ Corespondența mea pe email cu Brigitta Amalia Gonser, 2 august 2024.

²⁵ Brigitta Gonser, *op. cit.*, p. 177–188.

²⁶ *Ibid.*, p. 188.

- privite dinspre mal, lucrările se oferă contemplării și reflecției; văzute însă de pe pod, pe fundalul amalgamului de stiluri arhitectonice ale clădirilor ce urcă dealul, își pierd din expresivitate;
- vegetația abundentă care pe alocuri a năpădit lucrările;
- amplasarea nefericită a lucrărilor din 1973 printre blocurile de lângă spital sau unele socluri nepotrivite, care diminuează forța lucrărilor, dar care ar putea fi înlocuite prin socluri îngropate;
- marea majoritate a lucrărilor din 1974 au fost amplasate tot în parcul de-a lungul malului Carasului, ceea ce dezavantajează amplasarea echilibrată din 1971, sub consilierea arhitectei Florica Vasilescu (Fig. 4), unele ceramici sculpturale pierzându-și din necesarul spațiu de iradiere. Totuși, într-un spirit echilibrat, autoarea remarcă: „pe de altă parte, acest fapt a contribuit la accentuarea aspectului unui muzeu în aer liber – ce înainte existase doar într-o măsură redusă”²⁷.

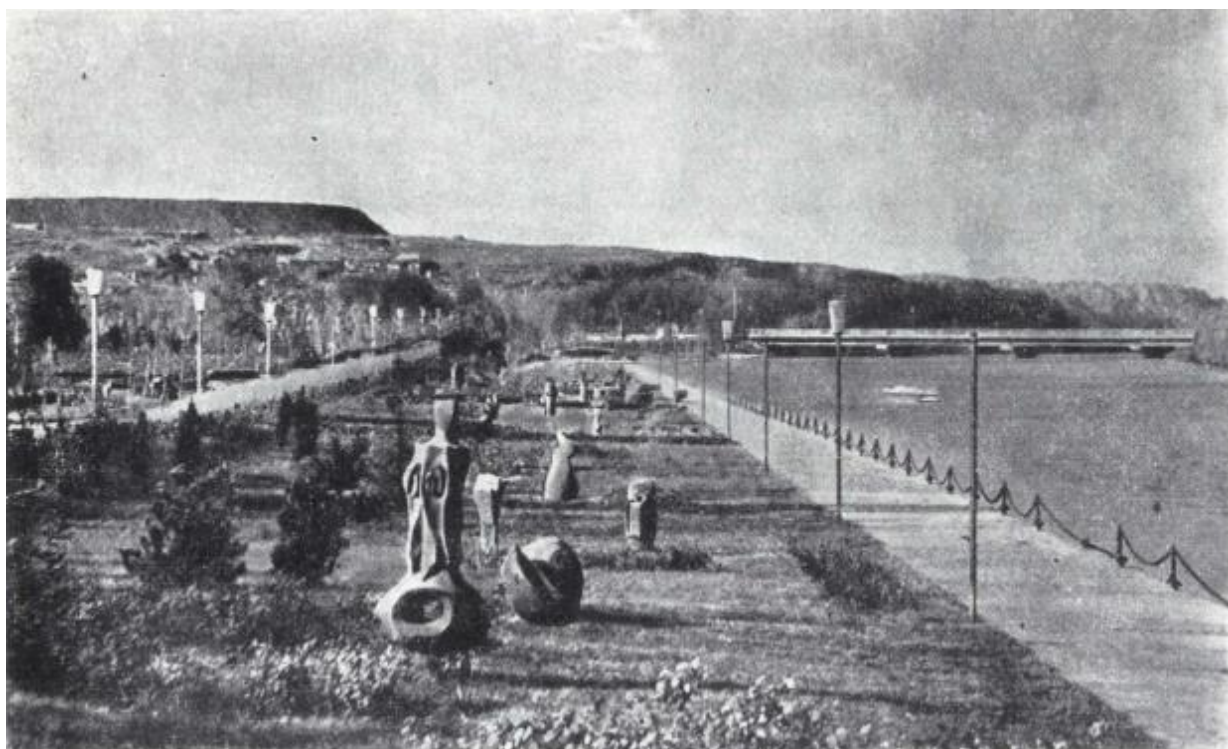


Fig. 4. Parcul de ceramică monumentală de la Medgidia, pe malul canalului Carasu, 1971, reprod. în Brigita Gonser, *Ceramica simpozioanelor de la Medgidia (1971–1975) și probleme ale ambianței urbane*, în SCIA.AP, 1976, p. 187.

În opinia mea, un aspect esențial, care ar fi meritat puternic subliniat, este tocmai unicitatea în România a parcului de sculptură ceramică în aer liber de la Medgidia, care azi a rămas documentat doar prin fotografii de epocă, majoritatea alb-negru. Câteva rare fotografii color, publicate în revista *România pitorească*, nr. 45, 1975 (p. 12–13), sunt în măsură a ne oferi atmosfera din epoca de glorie a parcului de ceramică monumentală de la Medgidia, pe malul canalului Carasu (Fig. 5), cu zecile de lucrări din șamotă de gresie, având înălțimi cuprinse între 1 și 3 metri. Semnalez, în context, și că filmul *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul* (12 min.), al cărui titlu reia un gând despre ceramică al maestrului Costel Badea, documentar realizat în Studioul „Alexandru Sahia”, în 1978, regia Mirel Ilieșiu, imaginea Doru Segall, este sigurul document filmat al fenomenului de la Medgidia (Fig. 6).

Concluzia ultimă la care ajunge Brigitta Gonser este optimistă: „încercarea de decorare urbanistică de la Medgidia vine în sensul gândirii artistice moderne, ce se impune ca o necesitate spirituală vitală civilizației contemporane”²⁸.

²⁷ *Ibid.*, p. 189.

²⁸ *Ibid.*, p. 191.

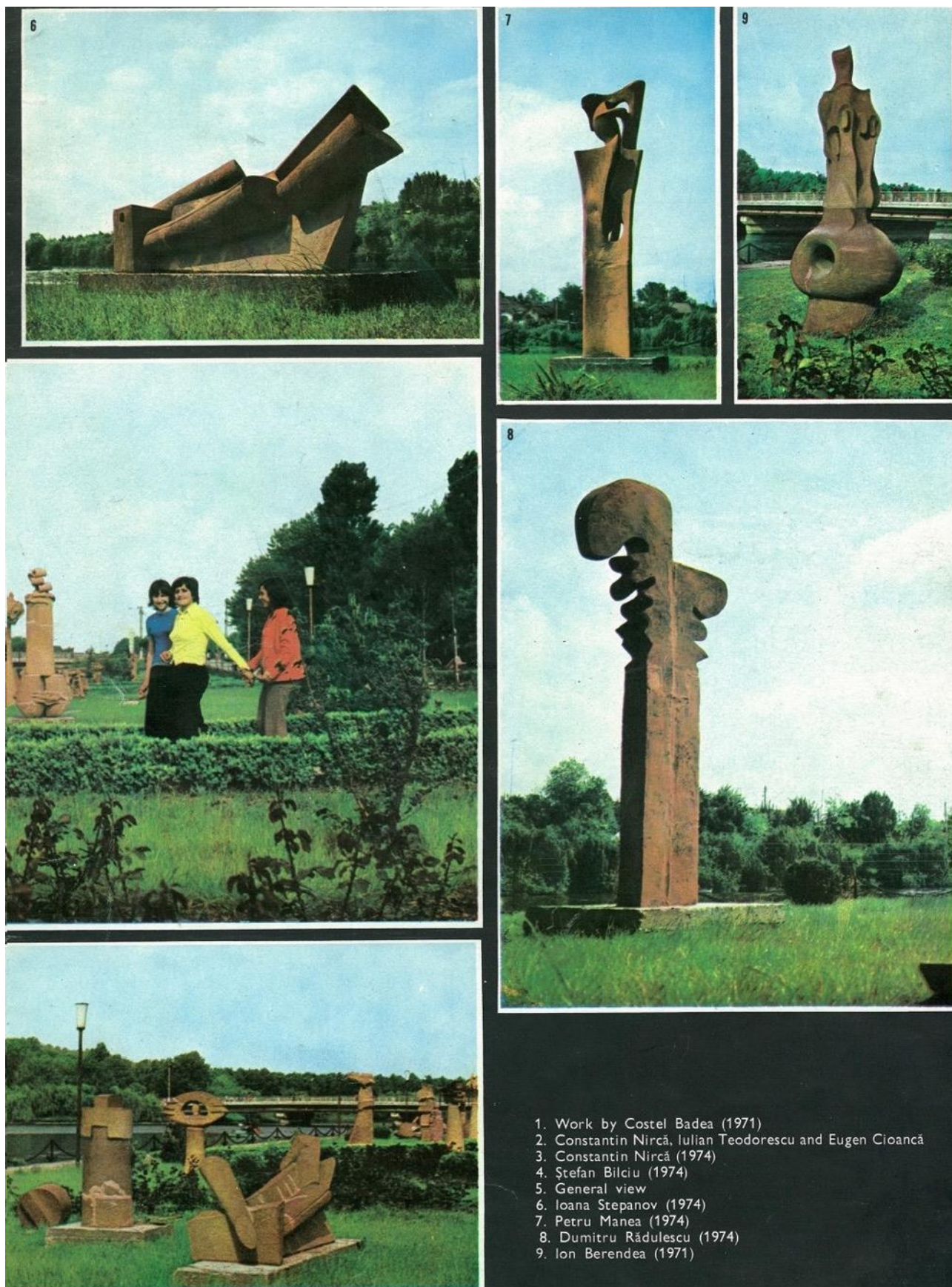


Fig. 5. Fotografii color cu parcul de ceramică monumentală de la Medgidia, pe malul canalului Carasu, reprod. în *România pitorească*, nr. 45, 1975, p. 13.



Fig. 6. Secvențe din filmul documentar *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul* (1978, 12 min.), regia Mirel Ilieșiu, imaginea Doru Segall. Arhiva Națională de Filme.

Articolul se încheie cu un tablou sinoptic al primelor cinci ediții ale Taberelor de la Medgidia, în care sunt listați artiștii participanți și sunt menționate lucrările fiecăruia dintre ei (inclusiv cele câteva care au fost deteriorare în timpul procesului de finisaj).

Acest articol reprezintă singura consemnare *in extenso* din paginile revistei *SCIA.AP* despre taberele de la Medgidia²⁹, fenomen care a avut un rol seminal pentru evoluția ceramicii românești. Brigitta Gonser nu a mai publicat vreun alt articol în *SCIA.AP*, din motivele arătate mai sus („restructurările” succesive la locul de muncă până la stabilirea în Germania). La momentul în care și-a scris articolul (1975), Brigitta Gonser nu avea cum să anticipeze soarta nefastă pe care o vor cunoaște zecile de lucrări (peste 60) de ceramică monumentală create la Medgidia, majoritatea fiind distruse odată cu reluarea lucrărilor la Canalul Dunăre-Marea Neagră în anii 1979–1980. În corespondența noastră recentă, am informat-o pe larg despre respectivele distrugerii și am rugat-o să îmi trimită gândurile sale de acum, la 48 de ani (!) după publicarea articolului său în *SCIA.AP*. Iată ce a avut amabilitatea de a-mi răspunde: „Simpozioanele de ceramică de la Medgidia din anii 1970 reprezintă și în prezent la nivel național, dar și internațional, un fenomen artistic de mare anvergură, unic și vizionar, fondator al ceramicii sculpturale monumentale românești, care a generat o mare varietate de forme-structuri expresive, obținând totodată o unitate vizuală datorită particularităților materialului și tehnicii de modelare, chiar dacă instalațiile fabricii «Bazaltul» n-au putut asigura încă realizarea efectelor cromatice variate prin glazurarea lucrărilor. Distrugerea lor parțială la începutul anilor 1980 constituie o mare pierdere pentru patrimoniul artistic românesc. Felicitările mele pentru actuala revitalizare științifică a acestui fenomen artistic valoros, despre care am publicat în perioada aceea și în reviste de specialitate din Germania.”³⁰

Despre destinul postum al lucrărilor de la Medgidia am scris pe larg în volumul sus-menționat, la care am fost co-editor și autor al textului critic introductiv³¹. Volumul a acoperit toate cele șapte ediții ale Taberelor de la Medgidia (1971–1977), în încercarea de a restitui istoria completă a fenomenului. Taberele de la Medgidia din anii '70 au avut un rol esențial în evoluția ceramicii românești prin deschiderea a două direcții: pe de o parte, ceramica românească a ieșit din zona obiectelor mici, utilitare, destinate împodobirii domestice, virând fundamental spre monumental, spre dimensiuni care o apropiu de sculptura de for public; pe de altă parte și drept consecință, a migrat de la spațiul interior / privat către cel exterior / public.

Zecile de lucrări create în decursul celor șapte ediții ale Taberelor de la Medgidia, de un număr de 42 de artiști, au ambientat diverse spații publice din Medgidia, preponderent malul canalului Carasu, îmbogățind orașul cu un patrimoniu artistic inestimabil, constituit ca un adevărat muzeu în aer liber. Create sub semnul experimentului (tehnic) și al libertății de expresie (stilistic), lucrările au „scăpat” cumva de ochiul vigilent al cenzurii din epocă, dar nu și de distrugerea generată de reluarea lucrărilor la Canalul Dunăre-Marea Neagră în anii 1979–1980, ca și de o politică arbitrară și nefericită a factorilor de decizie. După ce au fost mutate de pe soclu și depozitate în condiții improprii, în 1983, 19 dintre lucrările rămase au fost reamplasate de către Consiliul Popular Medgidia pe faleza canalului, dar într-un mod deplorabil: cu părți lipsă, cu deteriorări și chiar prin procedeul „hibridării”, prin montarea în aceeași lucrare a unor fragmente provenind din opere diferite. Cazul a ajuns și în presă, fiind semnalat de Marina Preutu în 1984³².

De asemenea, a fost documentat în dosarul „Problema Medgidia”, păstrat în Arhiva U.A.P., pe care l-am prezentat în premieră, în facsimil în cartea noastră din 2019.

Azi mai există doar 12 lucrări, între care capodopera *Cochilie evolutivă* (1971) a maestrului Costel Badea, creată la prima ediție a simpozionului și relativ bine conservată (Fig. 7). Alte lucrări care au supraviețuit se află însă în diferite faze de degradare: una a fost parțial spartă și a primit funcționalitate de pubelă – *Compoziție cu două cuburi / Cristale* (1973) de Tereza Panelli (Fig. 8), alta a fost păstrată fragmentar și a fost reamplasată nefericit, fiind acoperită de vegetație – *Floarea pământului* (1972) de George Tiutin (Fig. 9), alta a fost acoperită succesiv cu vopsea industrială de diverse culori, iar straturile sunt acum exfoliate, lăsând să se întrevadă cu greu culoarea de origine, cea a materialului ceramic – *Fântâna-rodie* (1975) de Radu Tănăsescu (Fig. 10)... Niciuna nu are o plăcuță de identificare și nu există un sistem de iluminare care să le pună în valoare.

²⁹ Taberele de la Medgidia sunt menționate și în articolul lui Gheorghe Vida din *SCIA.AP* 1978, *Arta ambientală în România* (vezi *supra* nota 5), în treacăt, la p. 191, și într-un paragraf, la p. 193 (unde autorul face și o trimitere la articolul lui Gonser): „Un alt tip de fructificare a muncii echipelor de artiști îl constituie simpozionul de ceramică de la Medgidia, aflat la a șasea ediție [în 1978 Simpozioanele de la Medgidia se încheiaseră deja, ultima ediție fiind în 1977, de unde putem deduce că autorul își începuse studiul în 1976, anul ediției a șasea, și nu mai actualizase respectiva informație la momentul publicării articolului, *n.m., E.A.*], și prima tabără de sculptură în metal de la Galați, inaugurată în 1976 (...). La Medgidia – orașul cu o mai mare densitate de lucrări contemporane *de exterior* – producția edițiilor și simpozioanelor de ceramică a fost amplasată în *insule* pe spațiile verzi și acestea funcționând estetic ca ansambluri (...), realizând în raport cu producția curentă, destul de întâmplătoare, un salt calitativ.”

³⁰ Corespondența mea pe email cu Brigitta Amalia Gonser, 2 august 2024.

³¹ Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *op. cit.*, p. 6–13.

³² Marina Preutu, *Jocul cu... nepăsarea*, în ziarul *Scînteia*, An LIII, nr. 12905, 19 februarie 1984, p. 4.

SUPRAVIEȚUITORI 2019
SURVIVORS 2019

Costel Badea – Cochilie evolutive
(1971, amplasare actuală: pe faleză)

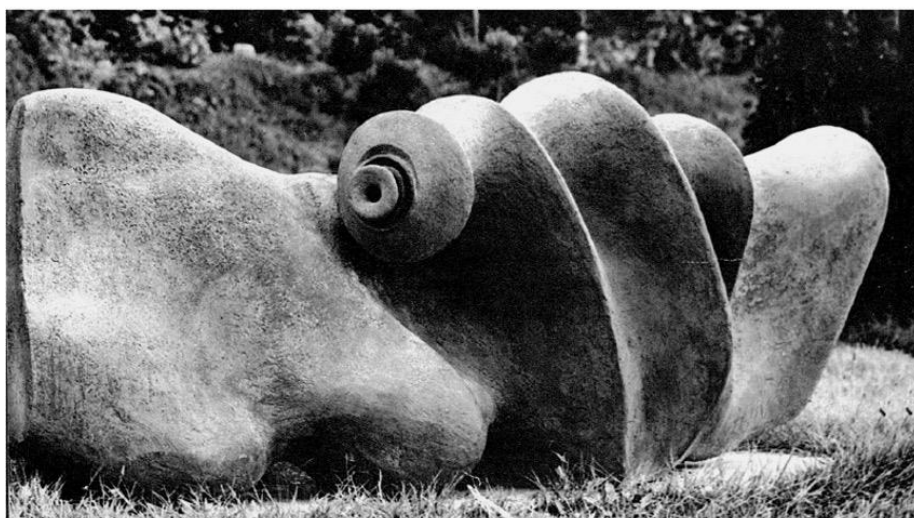


Fig. 7. *Cochilie evolutive* (1971) de Costel Badea, reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 282. Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

Tereza Panelli – Compoziție cu două cuburi / Cristale
(1973, amplasare actuală: bloc I.C.1)

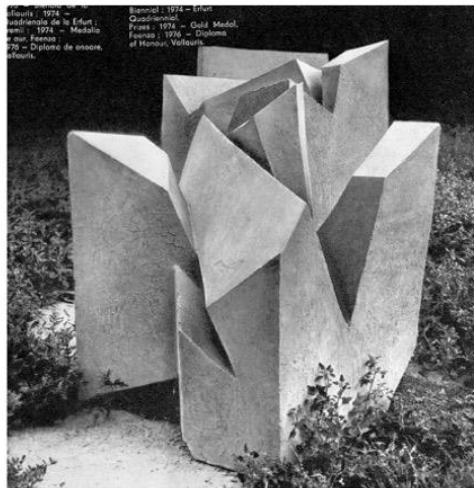


Fig. 8. *Compoziție cu două cuburi / Cristale* (1973) de Tereza Panelli, reproducție în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniul cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 283.
Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

George Tiutin – Floarea pământului

(1972, amplasare actuală: piațetă Strada Republicii, vis-à-vis de Casa de Cultură I.N. Roman)

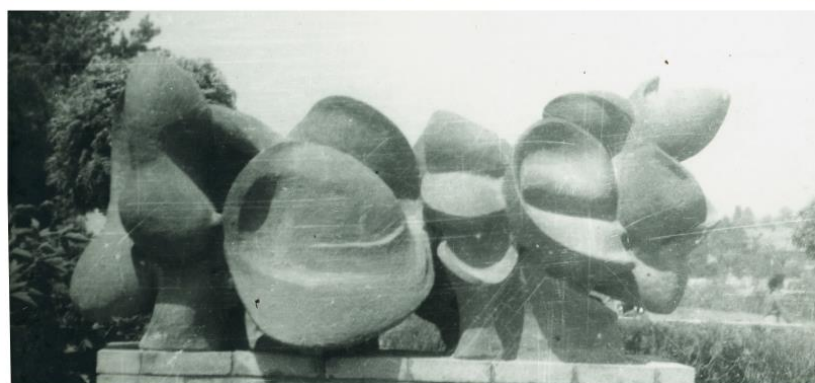


Fig. 9. *Floarea pământului* (1972) de George Tiutin, reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 285.
Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

Radu Tănăsescu – Fântana rodie

(1975, piațetă Strada Republicii, vis-à-vis de Casa de Cultură I.N. Roman)



Fig. 10. *Fântâna-rodie* (1975) de Radu Tănăsescu, reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 286. Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

Subiectul ridică problema necesității clasării operelor de artă de for public pe lista monumentelor, care le-ar asigura protecția legală în fața potențialelor distrugerii sau vandalizări. Această chestiune a revenit în actualitate, într-un context nefericit, în urma distrugerii recente, în februarie 2024 (printr-o ironie a sorții, exact în luna în care se omagiază, prin sărbătoare națională, nașterea lui Brâncuși), a lucrării lui Eugen Patraș *Păsări*, cunoscută și sub numele de *Floare*³³, *Compoziție spațială* sau *Ceasul nerotitor* (1971–1972, beton aparent, 10,5 × 4,5 × 4 m), lucrare creată în cadrul amplului program de artă monumentală de la Costinești din anii 1970–1972, sub coordonarea arhitectului Ion Mircea Enescu. Lucrarea era situată pe faleză, în zona B.T.T. (Biroul de Turism pentru Tineret) a localității Costinești, pe terenul închiriat societății Modern Taste SRL. Se pare că respectiva societate a fost „incomodată” de lucrare pentru că ocupa prea mult spațiu și nu îi

³³ Cf. Mircea Grozdea, *op. cit.*, p. 39, fig. 13.

permitea extinderea terasei, prin urmare demolând-o abuziv (Fig. 11). O altă distrugere ilegală recentă a unei opere de artă monumentală – sub pretextul restaurării din cauza câtorva fisuri – s-a petrecut în stațiunea Mamaia, tot în februarie 2024. Este vorba, de data aceasta, despre mozaicul sculptural decorativ de mari dimensiuni (suprafață totală cca. 50 metri pătrați, reliefarea maximă 80 cm), creat în 1973 de cuplul de artiști plastici Ethel Lucaci-Băiaș și Silviu Băiaș și amplasat pe fațada sudică a hotelului Parc (corpul de clădire care la origine a fost bazinul olimpic de înot). Compoziția volumetrică, placată cu marmură de Rușchița și Moneasa și calcar de Mahmudia, pentru a crea rafinate acorduri cromatice, era amplasată pe o structură metalică integrată în zid și prezenta o combinație de 3 benzi orizontale ondulate sugerând valuri și 4 medalioane semisferice, cu reprezentări stilizate ale soarelui și sporturilor nautice. Distrugerea lucrării a fost semnalată în presă de asociația „Eforie colorat” și documentată de artistul plastic Radu Fulga³⁴ (Fig. 12).



Fig. 11a,b. Eugen Patraș, *Păsări* (*Floare, Compoziție spațială* sau *Ceasul nerotitor*), 1971–1972, beton aparent, 10,5 x 4,5 x 4 m, faleza Costinești. Imagine înainte de distrugere (11a), foto: Andreea cel Mare, și imagine după distrugerea din februarie 2024 (11b), foto: Mugurel Radu Călin. Sursa: <https://adevarul.ro/stiri-locale/constant/simbol-din-costinesti-demolat-de-un-privat-btt-a-2340500.html> (accesat 21 iunie 2024).



Fig. 12a,b. Ethel Lucaci-Băiaș și Silviu Băiaș, mozaic monumental, suprafață totală cca. 50 metri pătrați, reliefarea maximă 80 cm), 1973, amplasat pe fațada sudică a hotelului Parc din Mamaia. Imagine de epocă înainte de distrugere (12a) și imagine după distrugerea din februarie 2024 (12b), foto: Eforie Colorat / Radu Fulga. Sursa: <https://ziarulamprenta.ro/stirile-zilei/foto-a-fost-distrusa-lucrarea-de-arta-din-mamaia-realizata-de-artistii-ethel-lucaci-baias-si-silviu-baias-in-anii-70/285360/> (accesat 21 iunie 2024).

³⁴ Vezi Radu Fulga, *Semne pe țăr. Arta litoralului românesc privită azi* (supliment al revistei *Arhitectura*, nr. 1–2/2024), Techirghiol, 2024, p. 8–14.

Din păcate, aceste cazuri nu sunt singulare. Multe alte opere de artă monumentală din spațiul public se află actualmente în pericol. Pe de o parte, se ridică problema drepturilor morale de autor (chiar dacă unii artiști nu mai sunt în viață), iar, pe de altă parte, este imperios necesară modificarea legislației. În consecință, Comisia Națională pentru Monumentele de For Public, condusă de arh. Celia Ghyca și din care fac parte, s-a autosesizat și a înaintat la scurt timp un memoriu către Direcția Patrimoniu Cultural din cadrul Ministerului Culturii, propunând un set de măsuri urgente:

1. *Identificarea în teren a monumentelor de for public, prin intermediul Direcțiilor județene de cultură și centralizarea rezultatelor într-o listă națională (document de lucru), care ulterior să poată primi un statut legal. (...)*

2. *Verificarea statutului juridic al acestor monumente (înregistrare în inventarul bunurilor statului sau unităților administrativ-teritoriale).*

3. *Verificarea listei monumentelor de for public întocmită în 1979 („Lista Monumentelor și lucrărilor de artă monumentală din Republica Socialistă România la 31 XII 1979”) și coroborarea acesteia cu situația identificată pe teren la punctul 1. (...)*

4. *Punctul 1. trebuie coroborat cu identificarea unor mecanisme concrete de protecție a acestor monumente, precum și asocierea unor măsuri punitive de mai mare severitate pentru distrugerea / avariarea lor. În prezent art. 10 al Legii 299/2022 prevede ca „fapta proprietarului sau administratorului unui monument de for public de a nu îl întreține în mod corespunzător sau de a nu remedia degradările survenite, într-un termen de maximum șase luni de la data sesizării oficiale a degradării, constituie contravenție și se sancționează cu amendă de la 5.000 lei la 15.000 lei.”(...)*

5. *Pentru eficiența acoperirii teritoriului și suplețea activării, propunem Ministerului ca prin Direcțiile Județene de cultură (sau direct la nivelul acestora) să fie identificate și realizate parteneriate și cu structuri ale societății civile (de tip ong, fundații, asociații) care au dovedit eficacitate cu privire la realizarea unor baze de date cuprinzătoare privind evidența patrimoniului.*

Toate aceste acțiuni trebuie suplimentate de o campanie susținută de aducere la cunoștința publicului a valorii acestui patrimoniu modern absolut unic.³⁵

Distrugerea în proporție covârșitoare a lucrărilor de ceramică monumentală create în anii 1970 la Medgidia, ca și distrugerile recente de la Costinești, Mamaia și din alte orașe se înscriu în tabloul general al ignoranței factorilor responsabili față de patrimoniul modern și contemporan. Faptul nu este de mirare, dacă – păstrând proporțiile – luăm în calcul că abia de curând, pe 27 iulie 2024, după îndelungi eforturi, dar și erori și ezitări, s-a reușit înscrierea în Patrimoniul Mondial UNESCO a Ansamblului monumental *Calea Eroilor*, realizat la Târgu Jiu, în anii 1937–1938, de Constantin Brâncuși.³⁶

³⁵ Memoriu înaintat de Comisia Națională pentru Monumentele de For Public, în februarie 2024, către directorul Direcției Patrimoniu Cultural, Ministerul Culturii. Vezi și demersurile făcute de Asociația Forumul Artelor Vizuale.

³⁶ Comitetul Patrimoniului Mondial, reunit în India, la New Delhi, în cadrul celei de-a 46-a sesiuni, a adoptat în 27 iulie 2024 deciziile favorabile de înscriere în Lista Patrimoniului Mondial UNESCO pentru cele două dosare ale României: „Ansamblul monumental *Calea Eroilor* realizat de Constantin Brâncuși la Târgu Jiu” și „Frontierele Imperiului Roman – Dacia”. Cf. <http://www.cultura.ro/zi-istorica-pentru-patrimoniul-romanesc> (accesat 27 iulie 2024).

CUVÂNTUL CA SEMN. TURNURA LINGVISTICĂ ÎN ARTA CONCEPTUALĂ A ANILOR 1960–1970 ÎN EUROPA DE EST

de OLIVIA NIȚIȘ

Abstract: The research refers to the introduction of written language in the conceptual art of various Eastern European artists and the complex approach to art from the linguistic perspective in which the reading of specific texts from art journals as well as individual writings contributed to the deconstruction of art as an object and the redefinition of artistic practice.

Keywords: conceptual art, Eastern European art, linguistics, post-modernism.

Conversația despre conceptualismul anilor '70 în Estul Europei este una relevantă și necesară în prezent, o contextualizare nuanțată permițând chestionarea implicațiilor teoretice și ideologice ale unor practici artistice concentrate asupra unor principii care contrazic înțelegerea tradițională a noțiunii de artă. Discursul conceptual s-a dezvoltat la distanță față de arta oficială. Artiștii conceptuali sunt intelectuali cu lecturi din filozofia structuralistă și semiotică, familiari cu scrierile lui Levi-Strauss, Derrida, Jacobson sau Foucault, transformând limbajul artistic în direcție post-modernă de-a lungul căreia găsesc corespondențe între experiența socială și sistemele lingvistice. Înțelegerea practicilor conceptuale din sfera est-europeană presupune o privire atentă asupra unei întregi constelații de orientări în teritorii cu regimuri în care ideologia comunistă s-a manifestat cu diferențe semnificative la nivelul constrângerilor. Poate fi evidentă influența diferită asupra modelării discursurilor conceptuale, nivelul de similitudine dintre discursuri teritoriale dacă putem privi comparativ, sau cu o abordare „paralogică” în căutarea asemănărilor după cum menționează Groys aducându-l în discuție pe Foucault în dialogul despre arta conceptuală dintre specialiști în 2013.¹

Artiștii conceptuali susțin o deschidere către experiment, non-estetizare, relativizând astfel, prin intermediul artei conceptuale, diferența dintre practicile teoretice și cele artistice, arta devenind un proces de dematerializare a obiectului de artă. Sistemul estetic modernist este deconstruit prin interesul față de experiment și accesarea unui vizual cu intenții de relativizare și fluidizare a granițelor dintre teorie și obiectul artistic. Mutația pe care o activează arta conceptuală este una fundamentală pentru evoluția artei nu doar pentru că deconstruiește ideea de artă ca obiect, ci pentru că destabilizează granițele posibilităților de exprimare, de manifestare artistică. Mecanismele de abstractizare, reductive, minimale, definesc o artă care părăsește teritoriul materialității către contribuții imateriale, gesturi, acțiuni care sunt sau nu documentate vizual. Cele mai multe fotografii pe care le vedem în prezent realizate de artiștii conceptuali ai spațiului Est European sunt adesea rezultatul unei abordări arhivistice, un demers de înregistrare pentru arhiva personală a unor acțiuni în spațiul privat sau public, în mijlocul naturii sau în apartament fără conștiința unei vizibilități ulterioare schimbării de regim politic. Procesul de dematerializare a obiectului de artă este semnalat de Lucy Lippard în articolul „The Dematerialization of Art”, scris împreună cu John Chandler, publicat în *Art International* numărul din februarie 1968², în care language-based art devine instrumentul de reformă a sistemului estetic de creație și percepție a artei, marcând arta de la finele anilor 1960 în mediul occidental unde arta conceptuală sondează inclusiv teritoriul absurdului pentru că poate beneficia în timp real de vizibilitate. Importanța conceptului în raport cu reprezentarea fusese afirmată de către Sol LeWitt în articolul

¹ *Conceptual Art and Eastern Europe: Part II*, Issue #41, e-flux Journal, 2013.

² Ulterior documentat în volumul *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Praeger, New York, 1973.

„Paragraphs on Conceptual Art”, din *Artforum*, iunie 1967. Turnura lingvistică este anticipată de avangardă însă dimensiunea intelectuală a reprezentării anulează orice prețiozitate modernistă și destabilizează înțelegerea normativă a artei ca obiect.

La finele anilor 1960 și în anii 1970 arta neoficială din fostul Bloc Estic a dezvoltat practici conceptuale aflate sub condiții artistice controlate și restrictive, însă, ca urmare a diferitelor grade de permeabilitate în cadrul regimurilor politice, s-au putut articula demersuri aflate într-o oarecare sincronicitate cu arta conceptuală din sfera occidentală. Gândirea critică activată de opțiunea artiștilor pentru o artă procesuală în care cuvântul ca semn face trimitere la semiotică și la integrarea limbajului propriu-zis în câmpul reprezentării artistice, la relația non-mimetică dintre reprezentare și realitate reprezintă un vector important în contextualizarea și înțelegerea acestei direcții artistice care, în ciuda limitelor impuse de regimurile totalitare a permis un proces de investigație privilegiat de accesul la cunoaștere, de exerciții profund intelectuale într-o lume cufundată majoritar în precaritate. Astfel, conceptualiștii analizează „efectele sociale ale semnului grafic”³ ale sistemelor de reprezentare și semnificare. Reflecția asupra limbajului prilejuiește o întâlnire foarte personală cu mediul natural spre exemplu în cazul artistului ceh Jiří Valoch interesat de semnificațiile deplin semantice ale cuvintelor. În seria din 1974, *Observarea peisajului*, el asociază diverse motive peisagistice, precum puțin sol de pădure, un băț sau un șir de copaci, cu termeni definiți ca simplă posibilitate (posibilitatea tăcerii, a timpului, a iubirii etc.). Activitatea artistului Valoch este dublată de cea a teoreticianului, aspect important în evaluarea nivelului de implicare și interiorizare a relației cu limbajul.



Fig. 1. Jiří Valoch, *Observarea peisajului I*, montaj de 6 fotografii argintice, 30x30 cm fiecare, 1974.
Prin amabilitatea Moravian Gallery, Brno.

Angajat în analiza și în egală măsură elaborarea de text, Decebal Scriba lucrează atât cu procesualitatea cât și cu suprapunerea dintre desen și semn (text material și imaterial), cu ambiguizarea mediilor și cu instrumentalizarea cuvintelor. Dematerializarea cuvântului are loc pe același fond temporal, iar serialitatea este

³ Peter Osborne, *Conceptual Art and/as Philosophy*, în Michael Newman și John Bird ed. *Rewriting conceptual art*, Reaktion Books 1999 p. 47–65.

explorată tautologic cu intenția de a observa atât un proces de descompunere cât și unul al repetiției, definind un ritm vizual între semnificat și semnificant, un sistem de referință. Expoziția de la Atelier 35 din România anului 1974, intitulată „Situatie și concept”, care reunea lucrările artiștilor Decebal Scriba, Horia Bernea și Antonio Albici ilustrează o foarte eficientă integrare a discursului lingvistic în cel artistic, o miză la fel de pregnantă a artei conceptuale din Est ca cea din mediul occidental. Textele celor 3 artiști, incluse pe partea verso a afișului expoziției definesc arta ca proces deschis. „Un demers de acest tip, conduce la înțelegerea lucrării de artă ca proces deschis, ca succesiune de momente, având ca scop satisfacerea unor nevoi de cunoaștere, a unor noi posibilități de comunicare, printr-o continuă educare perceptivă în zona artei.”⁴



Fig. 2. Orizont, intervenție de text pe perete, site-specific, 2024. Imagine din expoziția *A Spring of Hope A Winter of Despair*, curatoare Olivia Nițș, Pragovka, Praga, 06.06–29.08.2024. Credit foto: Ciprian Ciuclea.

Preocupați de deconstrucția reprezentării artiștii introduc diverse concepte cum este cel de *urme* al lui Bernea care în termeni vizuali devine semn, reziduu al unui fenomen non-reprezentabil. Textul său „O anume dezordine” publicat în revista *Arta* care precede expoziția de la Atelier 35, în care afirmă că este „interesat de zonele unde fenomenele sunt marcate de o incertitudine esențială...locul unde arta își recapătă mare parte din rostul pierdut”, de „diminuarea a ceea ce se numește bunul simț al logicii cotidiene în favoarea unor ipoteze abstracte de lucru”⁵, și că „e mai important ce gândim despre un obiect decât realizarea lui”⁶ reflectă o poziție conceptuală în fața obiectului artistic. Ideea de expoziție – ceea ce a urmărit în fapt să fie expoziția „Situatie și concept” dezvăluie interesele lui Decebal Scriba pentru semiotică și filozofia contemporană, fiind în egală măsură inspirat de o expoziție la care ia parte în Poznan, Polonia în 1973⁷.

Cadrul teoretic al expoziției poate fi extins către un articol nepublicat, intenționat pentru revista *Arta*, vizat de Anca Arghir (redactor șef adjunct), care dezvăluie interesele artistului de a explora posibilitățile conceptuale în realizarea unei arte „cu un foarte mic coeficient artistic”⁸. Textul publicat în

⁴ Decebal Scriba, text afis verso, *Situatie și concept*, Atelier 35, București, 1974

⁵ Horia Bernea, *O anume dezordine*, în *Arta*, nr. 12/1973, p. 14

⁶ Idem. p. 15. Afirmatia a fost preluată ca titlu de articol dedicat analizei operei timpurii a lui Horia Bernea: Magda Radu, „What We Think about the Object Is Far More Important Than Its Making”: Some Notes on Horia Bernea’s Early Works, *Artmargins*, October 2013, Vol. 2, No. 3, Pages 63–86.

⁷ Conform afirmațiilor artistului

⁸ Julian Mereuță, *Laborator. Decebal Scriba*. Text dactilografiat și scanat aflat în arhiva lui Decebal Scriba, datat 22 decembrie 1973, 2 pagini.

Arta nr 10 din 1974 „Structuralismul și semiotica limbajului plastic (Probleme ale artei contemporane)”⁹, elaborat împreună cu Bogdan Cazimir dezvăluie fascinația limbajului și interese comune mediului conceptual de a opera cu metode structurale, matematice și lingvistice. Exercițiul tautologic (apa scris cu apă), procesualitatea, secvențialitatea, dar și alte acțiuni în peisaj contribuie la înțelegerea artei ca gest minimal, ca operă efemeră.

În *SCIA* din anii 1970 și în 1980 au fost publicate articole semnate de Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu cu referință directă la lingvistică și implicațiile limbajului în sfera vizuală. În Tom 26 din 1979 Liiceanu publică un articol extins sub titlul „Simbol lingvistic și simbol artistic” în care discută despre limbajul plasticii, analiza comentariului tradițional și non-tradițional al operei de artă și despre pictura ca sistem de semne și limitele sale, ocolind, în favoarea la fel de tradițională a opțiunii pentru pictură – cea a lui Kandinsky în acest caz – o poate mai complexă și non-anacronică analiză a artei conceptuale contemporană cu autorul. În orice caz este evident interesul pentru relația dintre artă și lingvistică, iar sursele bibliografice au putut reprezenta la acea vreme o lectură extrem de utilă pentru segmentul vizat.

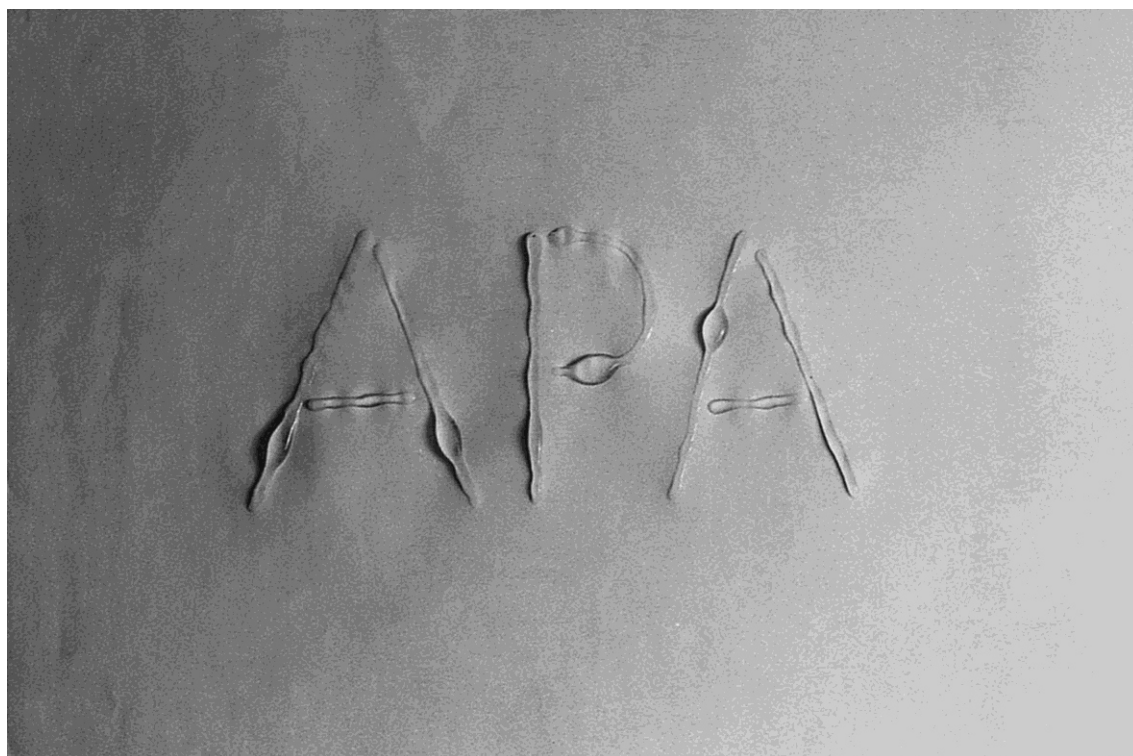


Fig. 3. Decebal Scriba, *Apa*, 1972. Prin amabilitatea artistului.

Articolul semnat de Magda Cârneci în *SCIA*, Tom 30/1982 despre realitatea experimentală contemporană și despre transformarea artei ca obiect cu accent pe procesualitate și „dez-obiectivizare” reușește să puncteze câteva repere istorice și să definească noile tendințe prin care artiștii și artiste „renunță la conceptele consumate istoric de estetic, artistic, frumos, obiect de artă pentru concepte noi active, ca experiență, proces, proiect, creativitate, structură, acțiuni în real”¹⁰.

Language-based art și *poezia vizuală* sunt explorate și de alți artiști conceptuali precum Karel Adamus (Cze), Ewa Partum (Pl), Stanisław Drózd (Pl), Vlado Martek (Hr) a căror activitate a inclus o relație cu limbajul, însă nu s-a redus la aceasta.

Inspirate de Taoism poemele vizuale ale lui Adamus sunt exerciții de caligrafie aleatorie sub bătaia vântului sau climă, redefinind relația dintre artă și mediul înconjurător sau acțiunea psihomotorie. Este evidentă abordarea neo-avangardistă în cazul său și înclinația către arta ca gest minimal.

⁹ ?????p. 30–32.

¹⁰ Magda Cârneci, *Repere în realismele experimentale românești contemporane*, *SCIA – AP*, Tom 30, Editura Academiei RSR, 1983, p. 28.

a abandona	a abate	a abdica	a aboli	a abona
a aborda	a abrevia	a abroa	a abrutiza	a absolutiza
a absolvi	a absorbi	a aburi	a abuza	a acapara
a accelera	a accentua	a accepta	a accidenta	a achita
a aclama	a aconta	a acoperi	a acorda	a acostu
a acredita	a acri	a activa	a actualiza	a acțione
a acuza	a adapta	a adăpa	a adăposti	a adăura

Fig. 4. Decebal Scriba, Acțiuni, text dactilografiat pe hârtie, 1973. Prin amabilitatea artistului.

Poezia activă a Ewei Partum de la începutul anilor '70, cunoscuta artistă poloneză, pionieră a artei conceptuale și feministe în Europa, implica împrăștierea literelor alfabetului latin extrase din texte din literatura universală, în medii non artistice, iar prin reasezarea lor aleatorie construindu-se un nou limbaj non-inteligibil. Am putea spune că abordarea artistei este mai apropiată de definiția semioticii care îi aparține lui Charles Sandes Pierce, cel care vede o relație triadică între semn, obiectul său și interpretul său. În 1971 Partum realizează o instalație în spațiul public, între două clădiri aflate în proximitatea Pieteii Libertății din Łódź. *Legalitatea spațiului* a fost o instalație care a cuprins o serie de semne de circulație însoțite de interdicții textuale chestionând astfel sistemele de control.



Fig. 5. Imagine din expoziția *Situație și concept*, Atelier 35, 1974. Prin amabilitatea lui Decebal Scriba.

Reprezentant remarcabil al poeziei concrete în Polonia, Stanislaw Drozd observă relația complexă dintre poezie și imagine, în care poezia tradițională descrie o imagine în timp ce poezia concretă scrie în imagini. Formele vizuale ale limbajului activează granițele subtile dintre desen și reprezentare, poezia vizuală constând în izolarea cuvintelor, în conferirea unei autonomii a cuvântului care, extras din contextul lingvistic, se autosemnifică.

Artistul croat Vlado Martek a introdus conceptul de pre-poezie, ideea că poezia este o lucrare neterminată, iar poetul este doar un vehicul al acesteia. Probabil că arta conceptuală nu avea cum să nu se intersecteze cu limbajul, cu nevoia de a dizolva arta în cuvânt și invers, și asta pentru a înțelege atât natura privilegiată a unei grupări intelectuale, cât și distanțarea sa de sfera ideologică.

În argumentul lui Decebal Scriba pentru demersul expozițional *Situație și concept* din 1974 apare conceptul artei ca proces deschis. Mai târziu în 1992 Karel Adamus definea arta tot ca proces sub amprenta temporalității și totodată a permanentizării procesuale: „Arta este ca o călătorie îndelungată care presupune o distanță mare până la destinația unui punct în care se află din nou un început”¹¹.

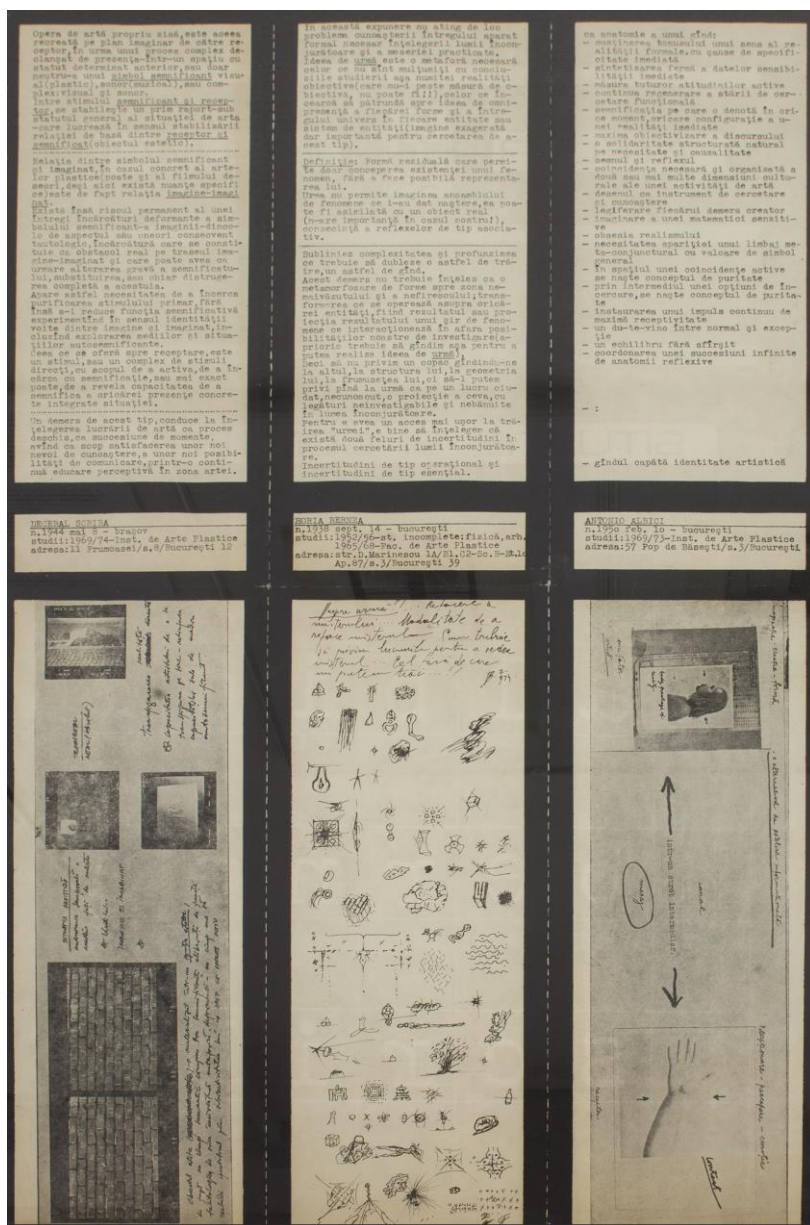


Fig. 6. Afișul expoziției *Situație și concept*, Atelier 35, 1974. Prin amabilitatea lui Decebal Scriba.

¹¹ „Art is like a long journey which takes one a long distance until reaching a point where there is again a beginning”, Karel Adamus, 1992 www.augosto-foundation.org

ÎNCERCARE DE ICONOGRAFIE INTELECTUALĂ. EFIGIA RĂZVAN THEODORESCU

de LUIGI BAMBULEA

Abstract: The present work is fundamentally an homage. Its initial purpose was to pay tribute to and honor the figure of a prestigious Romanian intellectual, a renowned specialist in several fields within the disciplinary cluster of History. We refer to the historian, professor, and academician Răzvan Theodoreescu. At this stage, the work has evolved into a comprehensive recapitulation of his personality, his intellectual and social biography, as well as the corpus of his work. So, the reader is confronted with a study in intellectual history, historiography, and the history of ideas. Simultaneously, this paper aims to serve as an act of “impersonal piety” and objective gratitude. The author creates an intellectual and temperamental portrait of Theodoreescu, examining all his contributions to the history of art, cultural history, the history of mentalities, the history of ideas, and geopolitics. The study emphasizes his acts of anti-totalitarian dissent during the communist era and suggests a carefully established measure for his entire public career. Particular attention is given to concepts and theories of prime importance, which the author analyzes in their theoretical articulations and in their relationship with the historiography that inspired or shaped R. Theodoreescu’s conception: the transactional mentality (which is characteristic of the Romanian people), the historiographic value of foundational architectural monuments, the interplay of text and image in cultural history, the cultural corridors through which ideas and artistic styles disseminate, the first Romanian Modernity, the art of Brancoveanu’s age, and the two Europes.

Keywords: historiography, history of ideas, totalitarianism, intellectual, Romanian Academy; transactionism, „*monumenta principes*”, Early Modernity, cultural corridor, Brancovan art, Europeanness.

Preambul

Această evocare¹ îi este consacrată profesorului și savantului Răzvan Theodoreescu. Scopul ei este nu de a elogia o persoană, ci de a oferi o imagine unitară a unei activități științifice și culturale ample, care a onorat și a îndatorat mediul intelectual și academic de rezidență. Prin conceptul ei, o evocare implică o atitudine și o stilistică subiective. Dimpotrivă, în textul de față, doresc să propun comunității academice o evocare obiectivă, iar ulterior, o anamneză sistematică, pe care le formulez ca pe un *argument pentru instituția recunoștinței*. Sunt două secole de când Hegel asociase pe *Andacht* („pietate”) cu *denken* („a gândi”), evidențiind astfel componenta rațională a respectului și a evlaviei: pietatea nu este sentimentalism și elogiul patetic și există o *pietate impersonală* (de genul celei cu care ne apropiem de figurile culturale pe care le omagiem, fără a le eroiza sau apoteoza, mai ales sub aspect moral)². Un secol mai târziu, Heidegger va

¹ Această evocare reprezintă versiunea revăzută și substanțial adăugită a prelegerii omagiale susținute de autor, la invitația Comisiei de Pictură a Patriarhiei Române, ca moment comemorativ din cadrul Conferinței Naționale *Unitate dogmatică și specific național în pictura bisericească*, ed. a X-a, Aula Palatului Patriarhal, București, 13 noiembrie 2023.

² „... eu sunt determinat în relație cu obiectul ca unul care gândesc, și anume, nu numai în filosofie, ci și în religia afirmativă; în *cucernicia* (*der Andacht*) care provine din *gândire* și din *ceea ce e gândit* (*von denken und Gedachtem*) Dumnezeu este [există] pentru mine.” (s.n.), „Dar convingerea că spiritul are numai o relație negativă cu Dumnezeu ruinează, nimicește sentimentul, evlavial, atitudinea religioasă, fiindcă gândirea este izvorul (*denn Denken ist die Quelle*), terenul în care este universalul în general, în care este Dumnezeu, universalul este în gândire și pentru gândire. Spiritul în libertatea sa posedă conținutul adevărului divin și-l furnizează sentimentului; conținutul său este conținutul sentimentului în ce privește orice cucernicie adevărată, orice pietate (*sein Inhalt ist der Gehalt der Empfindung in Rücksicht auf alle wahre Andacht und Frömmigkeit*).”, Georg F. W. Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei* [1832], trad. și cuv. înainte D. D. Roșca [1969], București, 1995, p. 98, 102.

adăuga ecuației pe *danken* („mulțumirea”), pentru a evidenția că *Andenken* („comemorarea”) este produsul sintezei dintre *gândire* (*denken*), *pietate* (*Andacht*) și *recunoștință* (*danken*)³. Cu mult înaintea lor însă, Sf. Augustin sublinia implicația gnoseologică și pedagogică a anamnezei, căci relaționase pe *commemorare* („a-și reaminti”) cu *docere* („a învăța”) și cu *admoneri* („a avertiza”, „a determina”, „a îmboldi”); miza lui era aceea de a-l aduce pe discipolul Adeodatus la o cunoaștere genuină, plecând spre *omul lăuntric*⁴. Propun deci să *gândim* sumar omul și opera, pentru a legitima *pietatea* impersonală și *recunoștința* obiectivă, care întemeiază (deci legitimează) *comemorarea*. Și să ne *reamintim* pentru a *învăța*, să *comemorăm* pentru a ne așeza pe cale, spre ceva de *ordin interior*.



Fig. 1. Luigi Bambulea, comemorare (*Bizanțul și arta eclezială între Academie și Universitate. Răzvan Theodorecu*), Palatul Patriarhal, București, 13 noi. 2023,
© Comisia de Pictură Bisericească a Patriarhiei Române.

³ Martin Heidegger, *What is called „Thinking”* [1954], trad. Fred D. Wieck și J. G. Gray, introd. *idem*, New York–Evanston–London, 1968, p. 244.

⁴ V. explicația lui Eugen Munteanu la afirmația augustiniană (de esență neoplatoniciană) „Eu socot că există un mod de a instrui pe cineva prin reamintire, mod de o mare importanță...”, în Sf. Augustin, *De Magistro / Despre Învățător* [389–390], ed. bilingv., trad., introd., note, com., tabel cron. și bibl. E. Munteanu, Iași, 1995, p. 57, 158 (*infra*, n. 5).

Evocare

Suntem obligați moral la a deschide această evocare prin a reaminti faptul că Răzvan Theodorescu a fost exmatriculat din Universitatea din București „pentru atitudini politice dușmănoase, incompatibile cu calitatea de student al unui institut de învățământ superior din R.P.R.”⁵; de fapt, capetele de acuzare, indicate de Florian Dănălache, *nomina odiosa*, prim-secretarul P.M.R. al Capitalei, pe baze ideologice stabilite de Leonte Răutu, erau mai specific formulate și, de aceea, mai grave: „antisovietism”, „crearea unui «grup spiritualist»”, „împăciuitorism” și „elitism”⁶. Mai precis, a refuzat, în anul, neostalinist, 1959, al proceselor și loturilor de intelectuali, să-i denunțe și să-i demaște, ca deviaționiști și neconformi, pe profesorii săi (Mihai Berza, Ion Nestor, Dionisie Pippidi). Nu împlinise încă 20 de ani. Precizările din *Intelectualii români în arhivele comunismului* privitoare la „înghețul neostalinist” sunt edificatoare: „În mediul universitar însă, cele mai multe victime au fost înregistrate în rândul studenților. Numai de la Universitatea din București sute de studenți au fost demascați, exmatriculați din facultăți, anchetați de Securitate. Răzvan Theodorescu, de la Facultatea de Istorie, [...] s-a aflat atunci printre studenții eliminați. [...] Lui Răzvan Theodorescu i-a fost interzis accesul în învățământul superior, acesta fiind nevoit să lucreze ca muncitor necalificat pe șantierele de construcții ale patriei”⁷. Cu toate că, atunci când mulți – chiar foarte activi încă, actualmente – și-au construit, oportunist, carierele, dânsul a mers trei ani, ca fierar betonist, la blocurile din zona Sălii Palatului, apoi, fără studii superioare sau calificare, pe un șantier arheologic de la Mangalia. (În aprilie 2012, Tribunalul București a dat o sentință civilă prin care a admis că în 1959 fusese subiectul unei măsuri represive cu caracter politic.) Demn de reținut însă este și faptul că a protestat, atunci când mulți nu îndrăzneau nici să gândească, împotriva distrugerii Bisericii Enei, a Văcăreștilor („dispărută – prin samavolnicie și imbecilitate”⁸) și, cu succes, a bisericii Mihai Vodă. Asta, după cum subliniază Alex Mihai Stoenescu, „în timp ce ... detractorii de astăzi nu răspundeau la telefon, se dădeau bolnavi, invocau nevoia de pașaport și de cură balneară pe cheiurile Senei, se ascundeau sub motivul lucrului la un nou și important op filosofic, literar sau istoriografic”⁹.

Decembrie 1989 îl găsea pregătind un studiu despre istorie și profeție¹⁰ (și strângând documente iconografice, din bisericile bucureștene, cu profeți, sibile și scene din *Apocalips*¹¹). Iar în a doua lună a primului an liber, era ales rector al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” – când studenții cereau imperios epurări în corpul profesoral –, funcție pe care a cedat-o, pentru a prelua conducerea Radioteleviziunii, în favoarea profesorului și plasticianului Mircea Spătaru. La vechiul Institut de Arte a consacrat cursul de Istoria culturii și a civilizației pentru studenții de la Istoria și Teoria Artei¹² (preluat, în 1987, de la Dinu C. Giurescu). La Televiziune a funcționat în paralel cu alți colegi intelectuali care încercau să construiască (Andrei Pleșu, cu care fusese coleg la Institutul de Istoria Artei, era ministru al Culturii în guvernul F.S.N.). Printre altele, aici a continuat proiectul celei mai longevive emisiuni culturale din lume, *Teleenciclopedia*, al cărei consultant științific fusese unsprezece ani (până la ostracizarea comandată de Cabinetul 2, în 1977), după ce colaborase, inițial, la o emisiune educativă a lui Emil Condurachi (*Istoria civilizației*). Totodată, a susținut proiectul dnei Lucia Hossu-Longin de denunțare a crimelor totalitarismului (prin serialul documentar *Memorialul durerii*, propus de Radu Ciuceanu) și a încercat, fără a satisface nici una dintre părți, să fie imparțial sau prudent în difuzarea publică a unor evenimente majore de după

⁵ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri și românii de azi. Convorbiri cu academicianul Răzvan Theodorescu*, București, 2017, p. 57.

⁶ Dan Cătănuș (coord.) & al., *Intelectuali români în arhivele comunismului*, București, 2006, p. 67, *infra*, n. 62.

⁷ *Ibidem*, p. 67–68, 177.

⁸ Răzvan Theodorescu, *Picătura de istorie* [1999], ed. 2, București, 2019, p. 162. Prof. Theodorescu a reiterat nu de puține ori (inclusiv predând studenților) această critică vehementă.

⁹ Alex Mihai Stoenescu, *Răzvan Theodorescu la 65 de ani, între prietenii și trădări*, în ***, *Arta istoriei, istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, București, 2004, p. 481.

¹⁰ V. Răzvan Theodorescu, „Histoire et prophétie dans l'art valaque de la première moitié du XVIII^e siècle”, în *Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen. Bulletin*, XIX–XXIII, nr. 1–2/1993, p. 79–98.

¹¹ „În primele zile din decembrie '89 începusem să scriu un studiu despre raportul istoriei cu profeția.”, *idem*, *Cele 900 de zile ale „manipulării”*, București, 1994, p. 9. V. *idem*, „Apocalipsa” la București, în *Picătura...*, p. 162–163.

¹² Într-o mare măsură, suportul scris folosit, orientativ, de profesorul Theodorescu în predarea acestui curs se regăsește în Răzvan Theodorescu, *Cultură și civilizație europeană*, București, 2003.

Revoluție (mineriadele, Piața Universității și vizita regelui Mihai)¹³. Fusesse propus în funcția de la Radioteleviziune de către Petre Roman (iar nu de Ion Iliescu), s-a confruntat nu o dată cu petiția unor parlamentari socialiști de a fi concediat, iar pentru Ion Iliescu a avut o recunoștință nedezisă, ca pentru cel care, în poziția de lider al U.T.C.-ului la finele anilor '50, a fost implicat decisiv în rezoluția dată pe dosarul său de urmărire politică: „șantier, nu închisoare”¹⁴.

A fost reabilitat în 1965, într-o ședință coordonată de Iorgu Iordan, când a acceptat înscrierea într-un Partid manifest tot mai vizibil într-o direcție suveranistă și liberalizantă, deși nu fără concursul unei gândiri personale cu inflexiuni socialiste și avându-l ca idol pe Bălcescu¹⁵ (cu toate că, însuși, provenea din răzeși cu descendență liberală și țărănistă¹⁶ – se adaugă filiera masonică, unchiul său Alfred Cerchez se numărase printre membrii importanți ai Lojei „România Unită” – și avea un arbore genealogic înrudit cu miniștri, episcopi și academicieni, dacă ar fi să îl citez doar pe ilustrul Melchisedec Ștefănescu, cumnat al străbunicii sale); dar este grăitor faptul că, la senectute, s-a autocaracterizat ca „liberal în concepții”¹⁷. Reabilitarea din 1965 i-a creat oportunitatea unei burse C.N.R.S. în Franța, apoi funcția de conducere *ad interim* a Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, din poziția de cercetător științific.

Ministru al Culturii, a înființat 16 muzee (de exemplu, pe cel al Hărților), a construit, pe bazele inițiativelor din mandatul lui Ion Caramitru, legislația națională a patrimoniului, a finanțat proiecte ale Academiei Române (precum tratatul de *Istorie a românilor*, în zece tomuri, sau *Caietele Eminescu*, sub coordonarea lui Eugen Simion). Cercetător al Institutului de Istoria Artei al Academiei, avea să devină totodată membru și vicepreședinte al acestui for de consacrare (și a fost membru al altor două academii, albaneză și macedoneană), după ce, cu 15 ani mai devreme, i se decernase Premiul „Herder” al Universității din Viena (pe care îl primiseră, în același domeniu, Emilian Condurachi sau Virgil Vătășianu, acesta din urmă, referent, cândva, în comisia de susținere a doctoratului său). Pe Condurachi îl va succeda, avându-l între ei pe Virgil Cândea, la conducerea Asociației Internaționale de Studii Sud-Est Europene (care se înființase pe fundațiile unor organisme mai vechi, inaugurate de Nicolae Iorga și Victor Papacostea). A fost membru de onoare al Societății Arheologice din Atena; a avut activitate la U.N.E.S.C.O. în favoarea patrimoniului cultural național și în domeniul media; pentru mai multe merite academice și administrative, a primit Ordinul Artelor și Literelor al Republicii Franceze (în grad de cavaler, apoi de comandor), iar în țară, gradul de Mare Ofițer al Ordinului Național pentru Merit; și a fost *doctor honoris causa* al câtorva universități românești (din consorțiu). A fost, printre altele, apropiat de „Kniaz” Dmitri Obolensky și de Jan Białostocki, s-a cunoscut și cu Paul Lemerle¹⁸. A coordonat al treilea volum al *Istoriei Românilor* publicate de Academie. În fine, a fost parlamentar în două legislaturi și a considerat experiența politică drept „cea mai plicticoasă cu puțință”^{19, 20} din întreaga sa carieră.

Asta, deoarece, pe de o parte, pentru oamenii din specia sa, „cea mai mare surpriză o provoacă, de fiecare dată, ziua de ieri”²¹; însă și fiindcă, pe de altă parte, avea un temperament în esență rascolnic – edulcorat, desigur, într-o curtoazie demnă de saloanele cele mai prețioase ale veacului Luminilor; „Ca să prezideze o înaltă Adunare sau o Academie, altul nu s-ar fi găsit mai potrivit.”²² –. Acest temperament („nealiniat”) explică permanenta lui situație disimetrică (deși nu asimetrică) în raport cu propria

¹³ Propria versiune privitoare la mandatul său de la Radioteleviziunea Română este consemnată în *idem*, *Cele 900 de zile ale „manipulării”*, București, 1994: „Desigur, este omenesc, toți încercăm să ne justificăm, tuturor ni se pare că suntem imaculați, că dreptatea este doar a noastră. Ar fi absurd să nu depășesc un asemenea hotar și am făcut-o. Nu o singură dată. Cum s-a văzut. Evident, nu justific tot ce am făcut în aceste aproape 900 de zile. Dar nici nu vreau ca tot ceea ce am făcut să fie răstălmăcit. Iată de ce, dincolo de voința de a mărturisi [...], am și scris paginile ce stau acum să se încheie” (p. 191–192). V. și *idem*, despre „telepolitică”, în „Iconographie et politique roumaine post-totalitaire: le cas de la télévision”, în *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon*, Paris, nr. 8/2001, p. 161–172, republ. *Iconografie și politică românească post-totalitară: cazul televiziunii*, în *Picătura...*, p. 251–256.

¹⁴ V. Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 68–69.

¹⁵ *Ibidem*, p. 257.

¹⁶ *Ibidem*, p. 36.

¹⁷ *Ibidem*, p. 288.

¹⁸ *Ibidem*, p. 86–90.

¹⁹ *Ibidem*, p. 221.

²⁰ Pentru toate informațiile din acest paragraf, v. și *Biobibliografie*, în ****, Arta istoriei...*, p. 7.

²¹ Răzvan Theodorescu, *Drumuri către ieri*, București, 1992, cop. IV.

²² Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche* [1929], în *idem*, *Opere*, ed. def. îngrijită de Perpessicius, București, 1936, p. 68.

contemporanitate, pe care a avut pasiunea de a o incomoda, perturbându-i inerțiile, cecitatea, pretențiile vane, snobismul. Ar trebui să dăm crezare acestei confesiuni: „În viața mea publică a fost un singur moment care mi-a plăcut imens: momentul în care am devenit «oaia neagră» înjurată de aproape toată nația Miticilor, ca președinte al Radioteleviziunii.”²³ În realitate însă, a intra în dezacord cu *idola fori* era, pentru dumnealui, un stil temperamental și un ritm al gândirii, nu doar după Revoluție, ci în întreaga sa existență și carieră. După cum au subliniat Victor Neumann și Alex Mihai Stoenescu (v., *infra*, § i și nn. 82, 83), teoria *coridoarelor culturale*, formulată în teza de doctorat din 1974, avea o implicată natură subversivă, fiindcă deschidea bazinul carpato-danubiano-pontic tardiv medieval marilor trasee intelectuale și culturale și fecundelor aluviuni alogene care au contribuit la cristalizarea unei identități românești polimorfe (pentru a nu spune labile), în anii în care naționalismul ceaușist închidea orizonturile și apela la mitul cetății asediate pentru a legitima o autarhie protocronistă, paranoidă și, în fond, suicidară. Nu poate fi uitat nici că în 1959 se poziționase împotriva doctrinei și a practicilor politice oficiale, suportând exmatricularea, că în 1974 cita, în doctoratul său, din autori îndexați și suprimați de comuniști, precum Gh. I. Brătianu²⁴, că în 1977 fusese destituit din funcția de conducere a Institutului de Istoria Artei din cauza protestelor împotriva demolării monumentelor ecleziale, că după Revoluție le atrăgea atenția contemporanilor săi cu privire la eșecurile și la erorile tranziției. Mi se pare emblematică pentru dezacordul său cu *idola fori* stilistica în care își exprimă nemulțumirea privitoare la clișeele conștiinței (și practicii) istorice: „Unul dintre locurile comune ale istoriografiei românești, exasperând prin caracterul său necritic și vetust, ca și prin reluarea sa obsedantă în cursuri și manuale[,] este cel potrivit căruia evul nostru mediu s-a prelungit până, cândva, în timpul Vladimirescului sau chiar al Bălculescului.” (v. *infra*, n. 109). Exasperarea în fața stereotipiei necritice, vetuste și repetitive – stereotipie specifică atât gândirii nereflectate, cât și rațiunii ideologice sau obtuzității suficiente ale acelor *intellectuals yet idiots* conceptualizați de Nassib Taleb²⁵ – reprezintă unul dintre simptomele cele mai caracteristice ale acestui temperament lucid și nealinat (deci refractar la doctrină). Totodată ușor teatral, el se profilează, tot mai clar, ca o personalitate barocă, din familia spiritelor pentru care Baltasar Gracián își redacta capodopera de astuție socială care a fost *Oracolul manual* [1647]. Parcă pentru a-l portretiza pe dânsul scrisese prelatul spaniol din veacul de aur: „E triumfătoare dibăcie să-ndrepti sau măcar să dezminți atare stigmat național: dobândești astfel faima de unic între ai tăi...”, „judecata să-ți fie mai îndatorată propriei severități decât oricăror precepte exterioare”, „Nu și da se rostesc iute, dar cer multă gândire.”, „observă pătrunzător, concepe subtil, încheie judicios”, „Oamenii cu adevărat excepționali atârnă de vremuri”²⁶.

**

Pentru activitatea evocată aici, Răzvan Theodorescu deținea nu doar argumente instituționale (deci diplome și titluri academice) sau nu doar o expertiză probată în mediul științific. Avea, mai întâi, ceea ce Virgil Cândea numise (în răspunsul la discursul de recepție în Academie) drept „o disciplină de benedictin”²⁷, apoi, o viziune și un sistem, o metodă (nu o dată, inovativă) și multiple descoperiri, iar acestea au fost elaborate de el, în câteva cărți fundamentale, înainte de a fi împlinit 50 de ani. Descoperirile și teoriile sistematice elaborate au dat substanța tratatelor; intuițiile fulgurante au ajuns în volume de articole, printre care *Istoria văzută de aproape* [1980], *Drumuri către ieri* [1992] și *Picătura de istorie* [1999] relevă chipul unui pedagog al nației, din stirpea lui Iorga²⁸.

²³ V. Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 220.

²⁴ V. Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (sec. X–XIV)*, București, 1974, p. 340, *infra*, n. 1.

²⁵ Nassim Nicholas Taleb, „The Intellectual Yet Idiot”, în *Incerto*, 16 sept. 2016, link: <https://medium.com/incerto> (cons. 11.01.23), republ. în *idem*, *Skin in The Game: Hidden Asymmetries in Daily Life (Incerto)*, cap. VI, New York, 2018, vers. ebook, f. p.

²⁶ Baltasar Gracián, *Oracolul manual. Criticonul, I* [1647; 1651–1657], trad., pref., tabel cronol. & note S. Mărculescu, București, 1975, p. 10, 25, 34, 25, 14.

²⁷ Virgil Cândea, *Răspuns la discursul de recepție în Academia Română al Acad. Răzvan Theodorescu (21 noiembrie 2001)*, în *** , *Arta istoriei...*, p. 473.

²⁸ *Ibidem*, p. 288.

Anamneză sistematică

a) În descendența lui Iorga – conjugată cu aceea a lui Odobescu²⁹ și a mentorului său Emil Condurachi³⁰ –, și-a format stilul și discursul, cu amplitudinea lor aparent barocă, dar care, mai degrabă intensivă decât extensivă, deci nu ornantă și subtilă, ci geometrică și clară, ar trebui asociată estetismului modernist (Gide, Proust, Valéry). La senectute, stilul și discursul său au primit o anumită respirație clasică. Nu ar trebui omis că, sincron cu relaxarea abordării și a metodologiei din volumele sale, stilul producției sale scrise se modifică sensibil după Revoluție și, mai precis, după anii petrecuți în mass-media românești: distingem, deci, între stilul arborescent, problematizant și analitic al volumelor anterioare lui 1990 și stilul elastic, reflexiv și eseistic al celor ulterioare acestui moment³¹. Foarte probabil, experiența didactică a avut, la rândul ei, o anumită influență în această devenire.

b) În admirabilul volum *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos...* [1976], a clarificat, pe baza mărturiilor de artă și arhitectură, așa-zisul *mileniu întunecat* românesc, sec. V–XIV – și s-a apropiat de o problemă în general rezervată doar savanților: arta migratorilor, arta barbarilor veniți din stepele asiatice și topiți sau contopiți în athanorul națiunilor moderne europene. Își susținuse, deja, licența despre *Avari în Europa răsăriteană* cu Ion Nestor [1963], iar apoi a lucrat pe tema artei metalului produsă de avari și de maghiari în primul mileniu³²; iar în *Balcani, Bizanț, Occident...* [teza de doctorat, publicată în 1974]³³, studiase asiduu secolele medievalității autohtone (X–XIV), care stăteau sub semnul interferențelor Occident–Orient și Sud–Nord; pentru ca, în *Civilizația românilor între medieval și modern* [1987], să analizeze, din aceeași perspectivă, a *orizontului imaginii*, prima modernitate românească, dintre 1550 și 1800³⁴. Acest triptic (o trilogie istorică în care arta dezvoltă istoria autohtonă, din epoca romano-bizantină până la Tudor Vladimirescu) trebuie considerat în genul tratatisticii, deci ca un sistem istoriografic din descendența celor interbelice (sau de eră hasdeiană).

c) Pentru profesorul Theodorescu, coordonatele definitorii, în plan cultural și politic, ale istoriei românilor sunt i) ortodoxia latină și populară³⁵ (așadar cu accente particulare în comparație cu celelalte ortodoxii și în contrast cu ortodoxia metropolelor), respectiv ii) conservarea, cu obstinație, a statalității (în epoci când toate popoarele fără imperiu din Balcani, din sud-estul european și din Europa Centrală au pierdut-o). Documentele inechivoce ale acestor coordonate sunt monumentele: într-un plan, bisericile, în altul, conacele boierești³⁶.

d) Amprenta psihologică a românilor este, pentru dânsul, *mentalitatea tranzacțională*³⁷; ideea îi fusese inspirată de sociologia lui Mihai Ralea și de etnopsihologia unor Rădulescu-Motru și Dumitru Drăghicescu³⁸, iar pe urmele acestora, plănuia o *Psihologie politică a românilor*, ca un pasionat declarat de

²⁹ V. Răzvan Theodorescu, *Odobescu și arta lecțiilor despre artă*, în *idem, Picătura...*, p. 186.

³⁰ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 60.

³¹ Aceste observații trebuie așezate în contextul, mai larg, al unei anumite deveniri (sau dinamici) a biografiei sale intelectuale: „Practic[,] eu mi-am construit opera până la 50 de ani, până în 1990. [...] După aceea, după 1990, au venit rafinările într-o reflecție istorică strict contemporană și implicarea mea în viața publică.”, *ibidem*, p. 134.

³² Răzvan Theodorescu, „Despre periodizarea și unele aspecte ale artei metalelor pe teritoriul României în secolele IV–XIV”, în *Pagini de veche artă românească*, vol. I, București, 1970, p. 9–95; *idem, Romans, Roumains, migrants et la civilisation byzantine au Bas-Danube (VI^e–XII^e siècles)*, Ankara, 1979.

³³ Mă întreb în ce măsură interesul lui R. Theodorescu pentru spațiul balcanic poate fi pus în relație cu proiecte similare, din universitatea românească a aceluiași ani, dar provenind din arii științifice ori disciplinare vecine. De exemplu, la Filologia clujeană, tânărul dascăl Mircea Muthu, deja integrat mediului universitar în 1967, forja conceptul și structura unei *balcanologii literare*, publicată, într-o primă schiță, în *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, 1976; proiectul va fi sistematizat în volumele tardive *Dinspre Sud-Est*, București, 1999, *Balcanism literar românesc*, 3 vol., Cluj-Napoca, 2002, *Balcanologie*, 3 vol., Cluj-Napoca – București, 2002–2007, *Panoramic sud-est-european*, Cluj-Napoca, 2012. (Ca cel mai tânăr membru al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România, am propus, printr-un referat, în 2011, pentru premiul anual al Asociației, acest din urmă volum citat, care avea, de altfel, să fie premiat, *ex eqvo*, alături de un altul, al rectorului de atunci al Universității din București, prof. Ioan Pânzaru.)

³⁴ *Idem, Despre prima modernitate a românilor*, București, 2001.

³⁵ „La întrebarea, ce mi-a fost pusă nu o dată, în legătură cu un posibil însemn distinctiv al identității culturale românești, răspunsul meu a fost același de un sfert de veac încoace: el nu poate fi, după mine, decât creștinismul nostru popular și latin.”, *idem, Picătura...*, p. 136, „singura ortodoxie latină și singura latinătate ortodoxă cunoscute vreodată”, *idem, Despre prima modernitate...*, p. 6.

³⁶ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 247.

³⁷ Răzvan Theodorescu, *Prima modernitate a românilor și geneza unei mentalități tranzacționale*, în *idem, Cele două Europe* [2013], ed. 2, București, 2018, p. 117–153; *idem, Repere de mentalitate românească*, în *Picătura...*, p. 136–139.

³⁸ *Idem, Prima modernitate a românilor...*, p. 145.

*Völkerpsychologie*³⁹; nu a mai scris-o, însă în discursul de recepție la Academie, din noiembrie 2001, a analizat această constantă, a pragmatismului adesea ignobil, deși mereu inteligent și adesea oportun, care a fost fie condiția salvării statalității, fie premisa trădării și a sfârșitului tragic al unor personalități (cum au fost Brâncovenii) – și care, aspect foarte semnificativ, contrazice teoria blagiană a „boicotului istoriei” de către românii premoderni.

e) Monumentele arhitecturale au participat, într-o măsură nu inferioară actorilor politici, la genezele statale medievale, cu rol multiplu (și unificând puterea politică și puterea sacră, a voievodului și a mitropolitului); le-a numit, în debutul *Itinerariilor medievale* [1978], *monumenta principes*. (Este memorabilă sentința, care nu are încă vechime de un deceniu: „Patriotismul meu a fost patriotismul monumentelor”⁴⁰). Pot depune personal mărturie că ținea la această teză, fiindcă atunci când actualul rector al Universității de Arte, profesorul Bălescu, i-a solicitat un material pentru primul număr al revistei științifice a instituției, lansată în noiembrie 2022, ne-a oferit acest studiu, din anii cercetărilor sale postdoctorale. Mi-a mulțumit pentru faptul că am introdus datele bibliografice într-un chenar, pe prima pagină, și pentru că am operat unele corecturi⁴¹; era bucuros că un cercetător tânăr avea știință de ediția *princeps*, veche de peste patru decenii. Înțelegerea atât de profundă a relației dintre monumentul fondator și proiectul politic inaugural i-a permis să intuiască, printre primii, că rotunda baptiseriu, zidită cu mortar hidraulic bizantin, descoperită sub catedrala romano-catolică din Alba lui Gyula, atestă prima încreștinare, ortodoxă, a maghiarilor, sub „episcopul turcilor” Ieroteos, cum figurează în documentele bizantine prelatul misionar ordonat de patriarh pentru încreștinarea poporului (considerat turanic sau turcic) așezat în Panonia.

f) În aceste *monumenta principes*, vizualul avea rolul de a exprima doctrina și pretențiile politice. Dintre ele, eminentă rămâne ideologia imperială, postbizantină, asociată intim mitului celei de-a treia Rome; iar ei i se adaugă aceea dinastică⁴², „dunga cea mare bătrână și blagorodnă a rodului și neamului său, atâta despre tată, cât și despre mamă”, după o expresie dintr-un document de epocă, ce îi făcea plăcere⁴³. Deci a generalizat metodologic constatarea privitoare la relația dintre vizual și politic, pentru a vorbi despre „modelul cultural-artistic ca model istoric”⁴⁴. (Nu altfel a procedat Jacques Le Goff, iar într-un sens, a sa *Civilizație a Occidentului medieval* [1964] își găsește pendant în *civilizația Balcanilor medievali*, investigată de Theodorescu în întreaga sa operă și, în special, în tratatele publicate în cei trei luftri de după susținerea doctoratului.) Imaginea – uneori infimă, precum aceea dintr-o pecete sau asociată unei inscripții, cum ar fi vulturul bicefal – devine mărturie istorică de primă mână și impune investigația calificată, reușind să clarifice, uneori, aspecte pe care metodele privilegiate ale istoriei – în general, sensibile la documentul epigrafic – nu le-au putut recupera nebuloasei timpului (trecut). Însuși a formulat acest principiu, deja în 1982: „arta interpretată ca un domeniu esențial al cercetării istorice și nicidecum ca epifenomen istoric”⁴⁵. Deși a practicat o hermeneutică de tip filologic, iar nu filosofic a imaginii (decă o arheologie a obiectului și a sensului, mai puțin a subiectului și a semnificației), Răzvan Theodorescu a știut să convoace din istorie martorii silențioși (așa cum procedase, deja în interbelic, Școala de la *Annales*), martori a căror elocvență a restituit-o prin metodologia pe care tocmai am analizat-o și pe care a relaționat-o poliglosiei textelor. Știa că, la finele Evului Mediu, „a scrie” și „a reprezenta” puteau funcționa sinonimic (fie în „*est escrit*” din franceză, fie în „*napisati*” din slavonă⁴⁶). De aceea, istoria artei este, pentru dânsul, morfologie (decă evoluție a formelor artistice), dar mai ales iconologie (decă simptom al mentalităților, sensibilităților, ideologiilor: „orice structură de imagine figurează o structură suflătească”⁴⁷)⁴⁸. În plus, nu mai puțin important, ea este un corelativ al istoriei

³⁹ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 210.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 110.

⁴¹ V. Răzvan Theodorescu, „*Monumentum princeps*” și geneze statale medievale în Europa răsăriteană [1977 / 1979], în *una*, Universitatea Națională de Arte, nr. 1 / 2022, p. 2–22, link: una.unarte.org (cons. 3.08.24). Studiul, bibliografic din toate punctele de vedere, a reprezentat, la bază, suportul unei comunicări academice din 1977, a fost publicat în *Academia Română. Memoriile Secției de Științe Istorice*, seria IV, tom II, 1977, p. 35–55, iar ulterior, în *Revue Roumaine d'Histoire*, nr. 2 / 1978, p. 211–248, și a reprezentat conținutul primului capitol al volumului *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 8–36.

⁴² V. Răzvan Theodorescu, *Genealogii și ctitorii*, în *Picătura...*, p. 38.

⁴³ Idem, „*Dunga cea mare a rodului și neamului său*”. Note istorice în arta brâncovenească, în ***, *Constantin Brâncoveanu*, București, 1989, p. 180–201.

⁴⁴ Idem, *Drumuri...*, p. 213.

⁴⁵ Idem, *Câtiva „oameni noi”, ctitori medievali*, în idem, *Itinerarii medievale...*, p. 37.

⁴⁶ Idem, *Picătura...*, p. 117, și idem, *Cele două...*, p. 156.

⁴⁷ Idem, *Câtiva „oameni noi”...*, p. 39.

⁴⁸ V., ca o aplicare a acestei viziuni și metodologii, idem, „Histoire de l'art – histoire des mentalités. Quelques réflexions sur le cas roumain (1600–1800)”, în *Revue Roumaine d'Histoire*, nr. 4 / 1983, p. 331–341.

cuvântului, iar imaginea, versiunea vizuală a unuia și aceluiași fenomen de comunicare (expresibil, eventual, și verbal): rămâne remarcabil modul în care, plecând de la premisa heteronomiei artei și folosind cadrul metodologic al semanticii istorice, profesorul Theodorescu a pus în relație practica vizuală și habitudinile literare (sau stilistica plastică și stilistica lingvistică), pentru a deduce patru vârste ale vizualității autohtone: *solemnă* (medievală), *narativă* (premodernă), *tactilă* (barocă), *decorativă* (fanariotă)⁴⁹.

g) A investigat centrele de emanație, arealele de iradiere și rutele de transmisie a tradițiilor vizuale și a credințelor lor fondatoare (în principiu, cele ale creștinătății bicefale medievale, în care imperiul și sacerdoțiul se concureau și se complineau); le-a teoretizat în sintagma, astăzi notorie, a *coridoarelor culturale*. Probabil a fost sugestionat de ideea medievală *peregrinatio academica* și de premodernul *Grand Tour* inițiat, făuritoare de itinerarii eurolastice; dar a putut fi inspirat și de propriile observații timpurii privitoare la unele „continuități artistice balcano-dunărene”⁵⁰ și „sud-est europene”⁵¹ (ca un cunoscător fin, ce se afla, al mărturiilor creștinismului sud-est european din primul mileniu și al creațiilor lui culturale, în calitatea sa intelectuală de continuator al liniei Orest Tafrali – Emil Condurachi). Cum, însă, aceste filiere sunt martori ai mentalităților și ai istoriei politice, hărțile dinamicii intelectuale și ale dinamicii vizualității au devenit și hărți ale tectonicii generale a istoriei; oricât ar părea de hazliu, dar astfel de hărți ale sale, concepute în teza de doctorat⁵², coincideau, în 1974, cu presupusele hărți ale mișcărilor de trupe ale N.A.T.O. și ale Tratatului de la Varșovia în criza din Cipru. Iar volumul în cauză nu a primit bun de tipar până când nu s-a clarificat modul în care tânărul cercetător – cu cazier politic – Theodorescu a ajuns la conceperea lor și până când nu a existat un acord de principiu al Marelui Stat Major al Armatei Române⁵³. Mai târziu, la un forum regional organizat la Varna, în 2005, având în titlu conceptul lansat de istoricul român cu niște decenii în urmă, directorul general al U.N.E.S.C.O. (Koïchiro Matsuura) a precizat originea și paternitatea sintagmei, iar în câteva reuniuni similare ulterioare s-au trasat cadrele pentru „rute de dialog” sud-est european coincidente (nu aleatoriu) cu hărțile din *Bizanț, Balcani, Occident...*⁵⁴. Așa încât, teza *coridoarelor culturale*, formulată, în disertația doctorală, în relație cu conceptul *influenței culturale*⁵⁵ (probabil nu străin de teoria lovinesciană a *imitației*) și precizată progresiv, în studii dedicate⁵⁶, în anii ce au urmat, este de maximă relevanță, nu doar cultural și istoric, ci și geopolitic și geoeconomic. În teza sa, cerceta coridoarele și bazinele lor geoculturale, iar de-a lungul carierei a fost preocupat de unul, în mod special, căruia i-a câștigat statut de categorie: *Dunărea de Jos*, fie ea răsăriteană, spre mare și deschizând drumul Adrianopolei, fie apuseană, spre Valea Moravei, în Serbia, și deschizând drumul Ohridei și Raguzei, actualul Dubrovnik. A procedat ca predecesorul său Vasile Pârvan (primul profesor de Istoria artei la Universitatea română din Cluj, în 1919), care vorbea, cu referire la coloniile grecești din Dobrogea, despre *Pontul stâng*⁵⁷. Dar a fost inspirat, metodologic, și de antropogeografia lui Simion Mehedinți (cu frecvențele și demonstrativele sale planșe, hărți și fotografii) sau de geoistoria lui Gh. I. Brătianu; tot astfel cum a fost foarte sensibil la geopolitică – a formulat un diagnostic cu valoare predictivă despre Ucraina de azi⁵⁸ –, fiind, de altfel, admirator al lui Karl Haushofer și Rupert von Schumacher și al

⁴⁹ Idem, *Vizualitate și limbaj în vechea civilizație a românilor*, București, 1998, republ. în *Cele două...*, p. 154–192.

⁵⁰ Idem, „Sur la continuité artistique balkano-danubienne au Moyen Âge”, în *Revue des études sud-est européennes*, nr. 2 / 1968, p. 289–312.

⁵¹ V. idem, în *Itinerarii...*, p. 95.

⁵² V. idem, *Bizanț, Balcani, Occident...*, fig. 1, p. 10, fig. 2, p. 12, și 49, p. 341.

⁵³ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 131.

⁵⁴ V. Răzvan Theodorescu, *Cele două...*, p. 76–77.

⁵⁵ V. idem, *Introducere*, în idem, *Bizanț, Balcani, Occident...*, p. 13.

⁵⁶ V. idem, *Capitolul VIII. „Coridoarele culturale” și începuturile civilizației medievale românești*, ibidem, p. 339 sqq; idem, „Despre «coridoarele culturale» ale Europei de Sud-Est”, în *Academia Română. Memoriile secției de Științe Istorice*, seria IV, tom VII, București, 1982–1984, p. 7–28; idem, *Au sujet des « corridors culturels » de l'Europe sud-orientale*, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, nr. 1 / 1983, p. 1–21, nr. 3 / 1983, p. 229–240; idem, „Coridoarele culturale” ale Europei de Sud-Est. După treizeci de ani, în *Cele două...*, p. 71–77.

⁵⁷ V., de ex., Vasile Pârvan, „*Laus vitae*”. *Gânduri despre lume și viață la greco-romanii din Pontul Stâng [1916–1918/1919]*, în idem, *Memoriale*, București, 1923, p. 9–59.

⁵⁸ „... Ucraina secolului al XX-lea a fost de două ori, în cele două războaie mondiale, un spațiu de manevră al Germaniei împotriva Sovietelor (episodul lui Petliura, apoi cel al lui Vlasov). Nu știu ce rezervă viitorul acestei anticamere a Rusiei[,] cu care starea conflictuală devine periculoasă. Dar privind cu atenția cuvenită harta economică și politică a Estului european, antenele Ucrainei îndreptate, prin Basarabia și prin România, către Balcanii slavi, ca și implicațiile sale în spațiul germano-polonez[,] nu pot să scape nimănui.”, Răzvan Theodorescu, *Anticamera Ucraina*, în *Picătura...*, p. 208.

sociologiei lui Immanuel Wallerstein; i-a adnotat și completat, când a considerat, de exemplu, că adecvat civilizației românești este nu atât modelul euroatlantic, cât cel euromediteranean⁵⁹ și că momentelor lor de hegemonie le va urma, în dinamica globală, momentul pacific.

h) Mehedinți fusese cel care, mai întâi, vorbise despre „drumurile de codru”, „de stepă”, „de luncă”⁶⁰, de plai, care au legat mereu Carpații și Transilvania (adică Dacia Felix) de mai târziu „rumânie” dobrogeană (adică Dacia Pontică, Mica Sciție) sau Balcanii și Dunărea de Jos de Marea Baltică și de Liga hanseatică (istmul ponto-baltic). Remarc, apoi, că tot el a dezvoltat sistematic o teorie a relației dintre mediu și mișcarea societăților umane⁶¹ – în cadrul cunoscutei sale *antropogeografii*, debitoare herderienei „istorii ca geografie în mișcare”⁶², ca și geografiei umane a lui Fr. Ratzel⁶³ – și a insistat asupra circulației grupurilor sau a comunităților în și pe direcții facilitate de relief (stepa și câmpia, în mod special,⁶⁴ sau „văile și pasurile ca înlesnire a circulației” și „muntele ca piedică”⁶⁵). A făcut nu puține constatări particulare, într-un vocabular comun geografiei fizice și geografiei umane, dar înalt sugestiv pentru un istoric sau pentru un sociolog: Mehedinți a evocat sau a analizat „șesurile pericarpate”, accesibilitatea „cetății carpatice” prin sistemul de depresiuni și prin „plaiurile ecumenice”, „coridorul bănățean” utilizat de nomazi încă din Bronzul târziu, „aluviunea germanică în latura nordică”, „sectoarele” în care se produc „infiltrații” populaționale medievale⁶⁶, cele patru „coridoare” hidrografice vestice, dintre Jiu și Banat⁶⁷, relația dintre „*Hinterland*-ul carpatic” și „*Vorland*-ul maritim”⁶⁸ sau trecerea istoriei (universale) de la „orizontul închis” premodern la „orizontul planetar” recent și a geopoliticii globale de la traseele continentale și, apoi, maritime, la cele aeriene⁶⁹. Toate, desigur, l-au putut inspira pe tânărul Răzvan Theodorescu să construiască sintagma cu valoare de concept a *coridoarelor culturale*, poate inspirată și de observațiile lovinesciene despre „facilitatea de comunicație”, despre „interdependența artistică a națiunilor civilizate”, despre „concepții ... propagate prin imitare” sau despre difuziunea geografică a stilurilor și viziunilor artistice, de la gotic la dadaism⁷⁰. Această sintagmă devine, astfel, o aplicare a aspectelor sociologice și culturale ale antropogeografiei lui Mehedinți – care vedea „omenirea ca unitate biogeografică”⁷¹, iar „ethnosul ca formație biogeografică”⁷² – (sau o aplicare a teoriei lovinesciene a *imitației*) în planul istoriei ideilor, al istoriei culturii, al istoriei intelectuale și al istoriei artei. Este, cred, edificator să notez că Mehedinți prevăzuse *Aplicări antropogeografice în sfera etnografiei, istoriei și altor științe învecinate* [1909]⁷³, că, în acest studiu, stabilise „cel dintâi deziderat” al cercetării fenomenelor de propagare culturală ca fiind „desemnarea hărții fenomenului ... spre a vedea *forma particulară* a masei acelui fenomen” [s.a.] (decă spre a identifica tiparul în spatele variațiilor) și pentru a stabili mișcările populaționale (căci „emigrarea obiectului dovedește direcția mișcării unei grupe omenești”)⁷⁴. (Theodorescu va identifica esența *coridoarelor* creatoare de cultură și civilizație românești medievale în caracterul lor religios, patronat, simbolic, de doi sfinți militari, cu un cult răspândit pe aceste trasee: Sf. Dumitru și Sf. Gheorghe⁷⁵;

⁵⁹ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 260–261.

⁶⁰ Simion Mehedinți, *Dacia Pontică și Dacia Carpatică* [1928], în *idem, Opere complete*, vol. I: *Geographica*, Partea a II-a, București, 1943, p. 114–115.

⁶¹ V. *idem*, *Antropogeografia pentru clasa a VI-a secundară* [1937], ed. V [1942], republ. Focșani, 2007, p. 28 *sqq.*, 45–47, 52, 58–59, 61, 63, 65, 84–90, 107–108.

⁶² *Idem*, *Cadrul antropogeografic. Observări relative la Ardeal*, în ****, Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul: 1918–1928* (volum festiv, la un deceniu de la Marea Unire), vol. I, București, 1929, p. 602, republ. în *idem, Geographica*, p. 122–149; v. și *ibidem*, p. 9.

⁶³ *Idem*, *Antropogeografia...*, p. 109.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 86–90, 58–59 (v. și *idem, Stepa Munteniei – Bărăganul* [1904], în *Geographica*, p. 24 *sqq.*).

⁶⁵ *Ibidem*, p. 65–67.

⁶⁶ *Idem*, *Cadrul antropogeografic...*, p. 587, 590, 601, 591, 595. Sintagma „coridorul bănățean” îi aparține lui Mehedinți, deși contextul poate crea impresia că este un citat din Pârvan; în realitate, acesta din urmă nu o folosește (cf. Vasile Pârvan, *Getica*, București, 1926, p. 120).

⁶⁷ *Idem*, *Dacia Pontică...*, în *idem, Geographica*, p. 113.

⁶⁸ *Idem*, *Deliormanul – o verigă între Carpați și țărmul Mării Negre*, *ibidem*, p. 180, 168–169.

⁶⁹ *Idem*, *Fazele geografice ale istoriei. Observări geopolitice*, *ibidem*, p. 314.

⁷⁰ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne* [1924–1925], ed., stud. introd. & note Z. Ornea, București, 1972, p. 387–389, 406–408.

⁷¹ *Idem*, *Ethnos, o introducere în studiul omenirii*, Focșani, 2008, p. LXXV.

⁷² *Ibidem*, p. CVII.

⁷³ *Idem*, *Aplicări antropogeografice în sfera etnografiei, istoriei și altor științe învecinate* [1909], în *Geographica*, p. 60–69.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 65, 66.

⁷⁵ Răzvan Theodorescu, „*Coridoarele culturale*” ale Europei..., p. 73; *idem*, *Drumuri ale credinței și drumuri ale negoțului în Sud-Estul european*, în *Cele două...*, p. 84–86.

remarca este un ecou al teoriei unificării Europei medievale vestice de rutele pelerinajelor, precum cel la sanctuarul paneuropean de la Santiago de Compostela⁷⁶. În fine, Mehedinți concluzionase, în mod elocvent pentru gândirea istorică și practica istoriografică anchetate de mine, că „studiul problemelor antropogeografice, prin metoda mai sus pomenită, va fi o folositoare propedeutică spre noua concepție a istoriei...”⁷⁷ – concepție pe care tânărul Răzvan Theodorescu și-a articulat-o, dacă nu mă înșel, alimentând-o dintr-o multitudine de surse și resurse intelectuale, unele, complementare istoriei; în mod special, din geografia istorică și din geopolitică, alături de istoria ideilor și a culturii. Finalmente, nu trebuie omisă posibila relație cu viziunea istorică (și metodologia) lui Gh. I. Brătianu. În „arheologia” procesului de cristalizare statală medievală moldovenească, el identifica relația (formalizată într-o ecuație istoriografică) dintre culoar migrațional și comercial, pe de o parte, respectiv procesul de configurare a structurii politic-administrative de substanță etnică, pe de alta: „Dacă noul principat întemeiat de Bogdan, a putut să se întindă atât de repede până la Nistru și la «Marea cea mare», e pentru că se găsea pe marea cale comercială, care lega orașele Galiciei de Marea Neagră: iată deci că aici drumul a putut să creeze statul”⁷⁸. Prof. Theodorescu citează această idee în *Bizanț, Balcani, Occident...*, referindu-se *expressis verbis* la „vastul coridor” medieval, de amplă deschidere culturală, al arcului circumcarpatic⁷⁹.

i) Dar dacă, echipat cu această metodologie, R. Theodorescu a putut sesiza, punctual, traseele pe care avansează ideile și imaginile pe o hartă geografică (în speță, aceea sud-est europeană), este și pentru că gândea istoria regional, adică la rezoluția optimă (cu mai multe decenii înaintea articulării *Area studies*). Deja în august 1980, în deschiderea Congresului Internațional de Istorie, la Ateneul Român, din București, prezenta raportul „Europa de Est – arie de convergență a civilizațiilor”⁸⁰ (redactat în colaborare cu Emil Condurachi, pe care îl numea, inclusiv în comunicările științifice, „Profesorul” și „Pater”, „inconfundabilul precursor”⁸¹). Cărțile sale anterioare și ulterioare probau și aplicau platforma (adică această *Landesgeschichte*) pe care se edifica conceptul istoriografic al spațiului mentalitar și vizual est-european. Dar nu mai puțin eficient a fost faptul că a studiat, în tinerețe, drumul manuscriselor în Balcani, deci că a intuit existența unor rute intelectuale majore, similare celor comerciale sau celor militare⁸², mai precis, cu o expresie din doctoratul său, suprapuse peste „drumurile de migrațiune, de negoț și de cucerire”⁸³. Mai târziu, Victor Neumann, care i-a fost (primul) doctorand, va folosi teza lui Theodorescu și o va instrumenta, într-un studiu despre circulația ideilor și a documentelor în Iluminismul central european⁸⁴. Alex Mihai Stoenescu – documentat și cu privire la remarca lui Iorga despre „drumurile de informație artistică” ale Renașterii – a subliniat cu acuitate semnificația generală și contextuală, de ordin istoriografic, ca și

⁷⁶ V., de ex., Robert Bartlett, *The Making of Europe. Conquest, Colonisation, and Cultural Change. 950–1350* [1993], London, 1994, p. 294 *sqq.*, unde autorul discută despre frontierele Catolicismului – ilustre elocvent de marile rute de pelerinaj – și despre acțiunea religioasă din interiorul lor ca „occidentalisation” a europeanului medieval: această *occidentalizare* a Europei apusene medievale a însemnat, în primul rând, o încreștinare a sa catolică și o aculturare în spiritul civilizației romano-germane. R. Theodorescu afirma, la rândul său, că „«europenitatea» rămâne, înainte de toate, apartenența la tradițiile Ecclesiei”, idem, „Preistoria” celor două Europe [2002], în *Cele două...*, p. 25.

⁷⁷ Simion Mehedinți, *Geographica*, p. 69.

⁷⁸ Gheorghe I. Brătianu, *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*, Fundația pt. Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1940, p. 111; v. și idem, *Une énigme et un miracle historique: le peuple roumain*, Imprimeria Națională, București, 1937, p. 110.

⁷⁹ Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident...*, pp. 339–340 (inclusiv p. 340, *infra*, n. 1). Totuși, R.T. nu trimite spre locul citat de mine, mult mai elocvent, ci spre o idee secundară, privitoare la rolul de filieră geografică a spațiului carpato-danubian în epopeea migrațiilor târzii.

⁸⁰ Idem & Emil Condurachi, *L'Europe de l'Est – arie de convergence des civilisations*, în *XV^e Congrès International des Sciences Historiques, Bucarest, 10–17 août 1980. Rapports I. Grands thèmes et méthodologie*, București, 1980, p. 9–87 (contribuția prof. Condurachi, în intervalul p. 12–44, v. Răzvan Theodorescu, *Cele două...*, p. 103, *infra*, n. 24). Cf. Kopi Kyçyku, „Pater”. (Emil Condurachi), pref. R. Theodorescu, Ed. Științifică, București, 1995.

⁸¹ Răzvan Theodorescu, *Un „homo balcanicus”*, în *Cele două...*, p. 94–104.

⁸² Idem, „Routes de la foi, routes du négoce”, în *Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen. Bulletin*, nr. 28/1998–1999, p. 25–35; idem, *Drumuri ale credinței...*, p. 78–93. (Imaginea / noțiunea drumului – cale, rută, filieră, coridor, culoar – este frecventă, deci simptomatică, în reflecțiile și studiile lui R.T.; ea invită la analize de istorie conceptuală și a ideilor sau de imaginar cultural.)

⁸³ Idem, *Bizanț, Balcani, Occident...*, p. 340.

⁸⁴ Pentru profesorul timișorean, *coridoarele culturale* ale lui Theodorescu au însemnat, în plin naționalism cEAUȘIST, „descoperirea convergențelor cu alteritățile continentale” și, implicit, „o alternativă de gândire la monoculturalismul regimului dictatorial național-comunist”, Victor Neumann, „Coridoare culturale” în *Europa est-centrală. Cărți și biblioteci, personalități și orientări în epoca Luminilor*, în ****, Arta istoriei...*, p. 184.

ideologic, a conceptului și a tezei *coridoarelor*, pe care le-a considerat unul dintre pilonii „primei teorii istorice postbelice românești”⁸⁵. Însă profesorul Theodorescu conștientizase, el însuși, valoarea lor teoretică și metodologică, considerându-le, în ultimul capitol al doctoratului său, drept „corolar”, „cheie de boltă a întregii noastre concepții despre geneza culturii, mai mult, a civilizației feudale a românilor”⁸⁶.

j) Este deci coerent că a ajuns, cu astfel de premise, la identificarea *celor trei Europe* (Atlantici, Turcografia și *Mitteleuropa*, în fond, regiuni sau bazine culturale) – despre care comunica deja la Academie, în anii '80 –, identificare ulterior sistematizată în teza *celor două Europe*, despre care a vorbit într-un raport de la Congresul Internațional de Istorie din Oslo, în 2000, și pe care a dezvoltat-o într-un volum consistent, acum în traducere în franceză, o traducere poate tardivă, dar a cărei perspectivă îl bucura⁸⁷. Și la cursurile noastre distingea între, pe de o parte, Europa catafatică și pragmatică, așadar, cu propriile expresii, aristotelică și augustiniană, respectiv, pe de altă parte, Europa ideocrată și apofatică, așadar platonice și capadociană. Remarcase, chiar, posibilitatea trasării unei hărți intelectuale, superpozabilă celei geoculturale, între o extremă ariană (occidentală) și una monofizită (orientală)⁸⁸, amândouă cu premise în gândirea antică păgână, a unor balcanici – ambivalența platonician-aristotelică –, fondatoare pentru Europa creștină⁸⁹, și cu repercusiuni majore asupra mentalului colectiv din aceste areale. Credea deci, cu argumente calificate, în *Europa cu două viteze* și, de fapt, cu două chipuri (și semnalez că, pentru el, *Europa* nu era o noțiune instituțională sau politică; mai precis, credea în Europa, nu însă în Uniunea Europeană⁹⁰, pe care o considera un construct nefiabil, iar integrarea României în structurile comunitare – ca și unionismul bizantin, altcândva – îi părea „un pios deziderat inoperant”⁹¹). Din mai multe motive – și nu este vorba doar de respect sau de vreo onoare debordantă – eu deschid lecțiile de la universitate despre arta Romanicului cu această referință, la „cele două Europe”. Concluzionase admirabil cu privire la amfibolia europeană (calchiată, poate, pe ideea lui E. Condurachi despre „fenomenul de ambivalență” definitoriu pentru arealul balcanic⁹²), la finele unui eseu despre isihasm: „În stare genuină se aflau astfel, față în față, la 1400, nu atât două lumi europene – Bizanțul crepuscular și Italia preumanistă –, cât două atitudini creatoare de posteritate, de valori creștine adânc diferite: pragmatismul logic al Occidentului și poezia tainică a Orientului.”⁹³

k) Desigur că, la interferența latinității cu grecoitatea medie, încreștinată și hristificată, a Constantinoplei și a Athosului, cultura română este, pentru el, o sinteză a ambelor paradigme, sinteză altoită, apoi, cu elemente sud-slave (din Balcani) și nord-slave (din Rusia și chiar din Polonia), cărora li se adaugă adstratul otoman și, nu mai puțin, cel occidental modern. Disciplinar, a făcut, așadar, sugestii și a oferit soluții în chestiuni care privesc și balcanologia, și bizantinologia, și turcologia, și, desigur, medievistica. Un exemplu sumar: în cadrul acestui laborator istoriografic, poate unic în cultura noastră, a studiat arta brâncovenească (de la premisele cantacuzine la terminații târzii, cum sunt cele de la Stavropoleosul resturat în stil neoromânesc, după planurile lui Ion Mincu, și căruia profesorul i-a dedicat, cândva, un opuscul bilingv⁹⁴): maniera brâncovenească, pe care a investigat-o, deja, în primul său studiu academic, publicat la scurt timp după absolvirea facultății⁹⁵ – și pe care avea să o situeze, sintetic, „între

⁸⁵ Alex Mihai Stoenescu, *Răzvan Theodorescu și prima teorie postbelică românească*, în Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 291–303; referința la N. Iorga, la p. 292.

⁸⁶ Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident...*, p. 339.

⁸⁷ V. idem, *Europe de l'Est – Europe de l'Ouest. La diversité d'une identité*, în idem & L. Conley Barrows (eds.), *South-East Europe. The Ambiguous Definition of a Space*, București, 2002, p. 25–46; idem, „*Preistoria*” *celor două Europe*, în Paul H. Stahl (ed.), *Omagiu Virgil Cândea la 75 de ani*, vol. II, București, 2002, p. 353–363, republ. în *Cele două...*, p. 13–32; idem, *L'apologie d'une différence : les deux Europes*, în *Penser l'Europe – Séminaire international*, IX^e éd., București, 2011, p. 52–54; idem, *The Two Europes*, în *Annals of the Academy of Romanian Scientists*, vol. IV, nr. 1/2012, p. 53–58.

⁸⁸ Idem, „*Preistoria*”... [2002], p. 16.

⁸⁹ Sinteza acestei teze: „Aristotel pentru Occident și Platon pentru Orient fuseseră cei doi «balcanici» păgâni care au întemeiat, astfel, Europa așa cum durează ea până astăzi.”, idem, *Cultură și civilizație...*, p. 18.

⁹⁰ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 260.

⁹¹ V. Răzvan Theodorescu, *Picătura...*, p. 72.

⁹² *Apud* idem, *Cele două...*, p. 101.

⁹³ V. idem, *Liniști isihaste*, în idem, *Picătura...*, p. 61.

⁹⁴ Idem, *Biserica Stavropoleos / Stavropoleos Church*, București, 1967.

⁹⁵ V. idem & al., „Urmele unui monument brâncovenesc în curtea domnească din Târgoviște”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1/1964, p. 121–126.

inovația cantacuzină și istorismul basarabesc” –⁹⁶, „a fost, într-o mare măsură, un stil al spectacolului, acordând esteticul politicului – și tocmai prin aceasta purtând indelebilă pecetea barocului”⁹⁷.

l) A văzut însă nu doar interferențe orizontale, istorice, ci și verticale, tipologice, de exemplu, între arte diferite: în fațada Coziei a identificat nu atât influențe plastice caucaziene, constantinopolitane și italiene, pătrunse pe filieră sârbă, cât „transpunerea unor ornamente ale manuscriselor din aceeași Serbie”⁹⁸; iar opul despre *Piatra Trei-Ierarhilor* (o colaborare cu Ioan Oprea) este un altul dintre exercițiile admirabile ale acestui tip de lectură. Printre altele, a reușit să proceseze *monumentele* ca pe niște *documente* fiindcă a gândit pe spații largi: pe de o parte, urmărind extensia geografică a ideilor (pe *coridoare culturale*), pe de altă parte, urmărind extensia lor mentală și culturală (în general, în *lunga durată* braudeliană). Mai mult, a văzut interferența acestor planuri, în sensul în care, de exemplu, relația genetică dintre text și imagine – pe care și-a fondat tratatul dedicat civilizației românești timpuriu moderne – este o aplicare în planul istoriei ideilor a tezei geoculturale a coridoarelor: mai precis, a sesizat traseele ideatice care au bransat textele la imagine și pe ambele la mentalul colectiv, respectiv la acțiunea istorică (în sensul iconologiei warburgiene, mai degrabă decât în cel al formalismului vienez, sau într-un sens culturologic, mai degrabă decât morfologic, pentru a cita titlul unui studiu al său din 1980⁹⁹), iar analizele rezultate i-au permis concluzii generale, de tipul celei, psihoistorice și sociologice, despre diferențele temperamentale, mentalitare și stilistice dintre munteni și moldoveni (evidente până la uniformizarea facilitată de Prima Unire)¹⁰⁰. Nu încheie această referință fără a aminti că sensibilitatea pentru istoria ideilor, pentru istoria intelectuală și pentru istoria culturii – care exprima, la el, nu doar opțiuni personale, ci și o anumită evoluție, obiectivă, a umanioarelor românești – s-a concretizat, printre altele, în crearea unui laborator de istorie a mentalităților, în cadrul Institutului de Istorie al Academiei „N. Iorga”, cu concursul unor Florin Constantiniu și Alexandru Duțu.

m) Au rămas, de asemenea, bibliografice analizele sale la istoria și geografia planului triconc¹⁰¹ (prin care intervenea, edificator, în polemica seniorilor Emil Lăzărescu – Virgil Vătășianu), plan care, pe filiera Ohrida și Niculițel, au ajuns la/din Athosul lui Isaia de la Hilandar și Nicodim, la Vodița, la Cozia, la Tismana, tocmai în epoca genezei statale și a cristalizării instituțiilor ecleziale, ca o mărturie a rolului monahilor misionari (din Bizanț sau de la Roma ori din statele satelite) în configurarea culturală și politică medievală. În special isihasmul a produs, din punctul de vedere al profesorului Theodorescu, modificări și mutații în evoluțiile artistice ecleziale din *Commonwealth*-ul bizantin, în virtutea unei anumite dinamici geoculturale – „internaționalismul isihast”, corespondent al „goticului internațional” –, dinamică pe care isihasmul a provocat-o și care l-a diseminat.¹⁰² (Analizele sale în această chestiune au determinat citarea de către Dumitru Stăniloae într-unul dintre textele introductive din *Filocalia*¹⁰³, care l-a onorat¹⁰⁴.) De fapt, a considerat esențială înțelegerea relației dintre spațiu, loc, funcție, ideologie și iconografie în descifrarea monumentelor ecleziale. Înaintea introducerii sistemului educațional bolognez, pe care îl considera „o nenorocire”¹⁰⁵, a predat un curs dedicat acestor relații – așa-zisul curs de *tipologii artistice*¹⁰⁶ –, pe care generația mea de studenți nu l-a mai avut în planul de studii. Sunt cel care, în 2013, atât ca student al său, pasionat de o astfel de interdisciplinaritate, cât și ca reprezentant al studenților în consiliul profesoral, l-am provocat să reia cursul, în regim privat, pentru studenții din toți anii și din toate secțiile care s-ar înscrie și

⁹⁶ Idem, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*, București, 1987, vol. II, p. 63.

⁹⁷ Idem, *Drumuri...*, p. 51.

⁹⁸ Idem, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos. 400–1400*, București, 1976, p. 207.

⁹⁹ Idem, „Istoria artei medievale între abordarea culturologică și abordarea morfologică”, în *Academia Română. Memoriile Secției de Științe filologice, literatură și artă*, seria IV, tom II, 1979–1980, p. 121–126.

¹⁰⁰ Teza, care a întâmpinat opoziții și a provocat polemici (din considerente subînțelese), este, totuși, la origine, lovinesciană, după cum subliniază Theodorescu însuși, care a fost încă din epoca debuturilor sale un cititor pasionat de analiză și reflecție socio- și psiho-culturală: „contemplativitatea moldovenească corelată creației poetice și mobilitatea muntenească explicând un anumit activism politico-economic sunt teme preferate ale lui Lovinescu în nu mai puțin faimoasa «Istorie a civilizației române moderne».”, idem, *Civilizația românilor...*, vol. I, p. 237.

¹⁰¹ Idem, *Bizanț, Balcani, Occident...*, p. 292–312; idem, „Despre planul triconc în arhitectura medievală timpurie a Sud-Estului european”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. / 1973, p. 211–225, republ. în *Itinerarii...*, p. 114–132.

¹⁰² Idem, *Drumuri ale credinței...*, p. 87–88.

¹⁰³ Dumitru Stăniloae, *Din istoria isihasmului în Ortodoxia românească*, în ***, *Filocalia sfințelor nevoițe ale desăvârșirii*, ed. jubiliară, vol. VIII, trad. D. Stăniloae, București, 2017, p. 647–648, 651, 652 (*supra* și *infra*), unde se citează după Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident...*, p. 219–220, 210, 257, 341.

¹⁰⁴ Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 286.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 210.

¹⁰⁶ Titlul complet și oficial al cursului a fost „Tipologie și ideologie în arta medievală a Europei răsăritene”.

l-ar frecventa. A acceptat și a refăcut, după un deceniu, acele prelegeri, susținute în semestrul de vară la un sediu acum pierdut al școlii, prelegeri despre care și-a amintit cu satisfacție în dialogul testamentar publicat în 2017: „... un curs de tipologia artei românești¹⁰⁷ mi-a fost cerut acum din nou de către studenți, care au vrut să cotizeze, să plătească ei cursul, numai și numai ca să le țin un curs ca acesta. [...] Erau probleme de istoria Bisericii, de raport între liturghie, istoria artei, gândirea teologică și așa mai departe”¹⁰⁸.

n) În fine, a predat modernitatea românească¹⁰⁹, aruncând în desuetudine lectura filologilor (precum Lovinescu și Călinescu), pentru care abia după Vladimirescu și, mai ales, după Adrianopol (1829) și după momentul pașoptist, se întrevide *amurgul evului mediu* autohton, prin generația „clasicilor” întârziată, apoi a bonjuriștilor, sau prin (r)evoluțiile politice, constituționale și economice¹¹⁰. Pentru Răzvan Theodorescu, care citea în imagine și în plan arhitectural atunci când documentul epigrafic tăcea și care descifra în acestea „îndepărtatele temeiuri ale modernității românești”¹¹¹, cultura și civilizația românilor au trecut, sincron cu Occidentul¹¹², deși în ritm și în sens proprii, de la medieval la premodern și de la premodern la modern timpuriu în jurul lui 1600, așadar în „epoca unor «oameni noi», a unor «homines novi», «newcomers» sau «parvenus»”¹¹³, ca Vasile Lupu și Matei Basarab (nu mai puțin, politic și ideologic, Mihai Bravul), ale căror sinteze europene au fost aduse la valoarea unui stil identitar prin arta cantacuzin-brâncovenească și prin variațiile (iluministe) de vârstă fanariotă. A exprimat admirabil această sinteză – în stilul său amplu, sugestiv și, adesea, hieratic – la finele unui articol din *Drumuri către ieri*, în care definea figurativismul românesc ca sinteză de arhaic și clasic: „Era, aceasta, o clasicitate pe care am putea-o numi ordinea latină a gândului și a formei, a structurilor mentale, pe care o recunoaștem în primele noastre arhitecturi, pe fațadele Coziei și ale lăcașurilor lui Ștefan cel Mare, în decorația vremii lui Matei Basarab și a lui Brâncoveanu, în zugrăvelile murale țărănești ale veacului «luminilor», în pictura atâtor artiști ai veacului nostru. Este o cumpănită, discretă putere de a dăinui, de a persevera – pe care, e drept, nu întotdeauna istoricul o recunoaște de îndată –, o suverană știință de a alege, cea care a putut așeza alături, într-o aceeași operă [...], *Păsările* îndelung, alexandrin șlefuite, năzuind să capteze esența uneia dintre armoniile cele mai înalte – armonia zborului –[,] și telurica, misterioasa *Cumințenie a pământului*[,] venind din adâncuri insondabile ale ființei și ale gliei”¹¹⁴.

o) Nu în ultimul rând – și în rezumat – a discutat despre „patru vârste nedemocratice ale României în secolul XX” (de la Carol II la Ceaușescu)¹¹⁵, a considerat că interbelicul nu este, realmente, o „epocă de aur” a culturii și civilizației autohtone, a elogiât ideea unui vot censitar bazat pe studii, a limitat ideea de elită la clasa intelectualilor (veritabili) („aristocrația spiritului”, cu propria expresie), a formulat soluția republicii parlamentare (sau, în caz extrem, a monarhiei cu prinț străin) pentru refacerea țesutului politic și social românesc, a identificat defectul românesc major în incapacitatea de a încheia proiectele – i-a adăugat pătrunderea mahalalei în politică și mitocănzarea vieții publice, cu concursul mass-media – și a sugerat că viitorul României este garantat mai degrabă de proximitatea cu Asia (avea în vedere Caucazul și Turcia, eventual o minimală antantă rusească) decât de servilismul (pro)occidental.

¹⁰⁷ Foarte probabil, transcrierea s-a făcut deficitar de pe un suport audio. Profesorul Theodorescu trebuie să fi pronunțat (sau să fi avut în minte) cuvântul „bisericești” (nu „românești”).

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 149, 210.

¹⁰⁹ Îi apărea drept un poncif „necritic și vetust” al istoriografiei românești, cu nefaste prelungiri didactice (în învățământul secundar, ca și în cel superior), ideea că finele medievalității românești ajunge, tardiv, „până, cândva, în timpul Vladimirescului sau chiar al Bălculescului.”, Răzvan Theodorescu, *Picătura...*, p. 129.

¹¹⁰ V. Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române...*, în special p. 90–195, 409–415, 422–425, 478–480, și G. Călinescu, *Descoperirea Occidentului (1779–1826) – „Clasicii” întârziți*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [1941], ed. 2, ed. & pref. Al. Piru, București, 1982, p. 61–125.

¹¹¹ Răzvan Theodorescu, „Îndepărtatele temeiuri ale modernității românești”, în *Secolul XX*, nr. 7–9 / 1985, p. 289–293.

¹¹² „... am vrut, prin câteva capitole ce nu se înlănțuiesc de fiecare dată după criteriul pur cronologic, să urmăresc modul în care au fost interpretate în spațiul nostru unele dintre înnoirile spirituale și morfologice ale Occidentului și mai ales ale Europei centrale în plină Renaștere și Reformă; [...] cum, în sfârșit, s-au pregătit în palierile decisive ale creației românești – la cel aulic și la cel popular, deopotrivă – înțelegerea, asimilarea și mai apoi exprimarea formelor într-un limbaj esențialmente modern”, *idem*, *Civilizația românilor...*, vol. I, p. 6–7. V. și *idem*, *De când este modernă Europa?*, în *idem*, *Picătura...*, p. 95–97.

¹¹³ *Idem*, *Câțiva „oameni noi”...*, p. 39; „... mai ales după 1600, se vor ilustra [...] acei «oameni noi» pe care sfârșitul extrem al evului mediu și primele începuturi de vreme modernă îi înregistrează ca un important fenomen de spiritualitate românească.”, *idem*, *Civilizația românilor...*, vol. I, p. 24 (v. și pp. 40–42, n. 74).

¹¹⁴ *Idem*, *Drumuri...*, p. 192.

¹¹⁵ *Idem*, „Cele patru vârste nedemocratice ale României în secolul XX”, comunicare, Institutul Național pt. Studiul Totalitarismului, 26 sept. 2013.

p) Trei proiecte de țară au avut românii, în viziunea sa: unul, la 1859 (Unirea Principatelor), altul, la 1877–78 (Independența, declarată de Kogălniceanu și „omologată” la Berlin), al treilea, la 1918 (Unirea provinciilor); aderarea la N.A.T.O. sau la U.E., foarte benefice, nu erau, pentru dânsul, proiecte structurale (din punct de vedere etnic și statal), nici absolute; un al patrulea, credea, ar fi (sau va fi) Unirea cu Basarabia (deși nu o vedea ca pe o idee viabilă, din cauza orbitării vechii „rumânii” dintre Prut și Nistru în jurul Rusiei).¹¹⁶

Încheiere

Este emblematică situația în care un diplomat de la Vatican care a aflat că ministrul Theodorescu este aceeași persoană cu aceea citată într-un capitol din eliadesca *Istorie a credințelor și ideilor religioase*, i-a replicat: „Dvs. ați fost citat de Eliade¹¹⁷ și ați mai acceptat poziția de ministru?”¹¹⁸ În această reacție – mai degrabă amară ironie decât curtoazie ludică – poate fi ascunsă cheia înțelegerii destinului acestui savant și cărturar (care s-a dorit mai ales profesor), peregrin prin veac. Propun ca, înainte de a judeca liniile sinuoase ale acestui destin, să fie remarcat prizonieratul lui într-o istorie foarte inegală (patru dictaturi, apoi tranziție) și să se aprecieze contururile și culorile pe care a știut să le imprime acestei istorii, din acea *grădină în mijlocul închisorii*, care era, potrivit propriei expresii, cultura în epoca de liberalizare de după ’65¹¹⁹. Putem crede că va avea parte de o aceeași grădină în mijlocul întunericului așternut în februarie 2023, iar noi avem motive de a spera; dacă, potrivit lui Unamuno, „Pentru a avea multă speranță, trebuie să ai multe amintiri”, atunci suntem privilegiați: profesorul Theodorescu ne-a lăsat, cum am arătat mai sus, nu puține. Găsesc oportun să închei această anamneză sistematică – rostită inițial, ca un cuvânt omagial, într-o altfel de Academie, duhovnicească, pe care a respectat-o sincer – cu ultimele cuvinte ale textului prin care își lua rămas bun de la profesorul său Emil Lăzărescu (cel care îi furnizase modelul analizelor artă – societate¹²⁰ și pe care îl prezenta ca „savantul istoric cu largi orizonturi, care a fost mai vârstnicul meu prieten”¹²¹). Textul se intitula *Tăcerile înțelepte*, iar ultimele cuvinte asociau, în simplitatea lor solemnă, recunoștința și rațiunea, într-un act de *pietate impersonală*, premisă a unei comemorări demne: „Să ne înclinăm înaintea memoriei sale și să o facem să dureze ca o flacără a culturii, a prieteniei și a minții!”¹²²

¹¹⁶ Pentru aceste interpretări și ipoteze, din ultimele două paragrafe (§ o, § p), v. Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 251, 258, 259, 262, 266, 279-280, 282, 260, 280, 260.

¹¹⁷ V. Mircea Eliade, § 293. *Erezie dualistă în Imperiul Bizantin: bogomilismul*, în *Capitolul XXXVII. Mișcările religioase din Europa: din Evul Mediu târziu până în ajunul Reformei*, în *idem, Istoria credințelor și ideilor religioase* [1976-1983], trad. și postf. C. Baltag, pref. la ed. rom. M. Eliade, ed. 2, București, 2000, p. 583 *infra*, unde se citează, „despre persistența unor nuclee bogomilice în Balcani și în România până în secolul al XVII-lea”, din Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident...*, p. 241 sq.

¹¹⁸ Este vorba de cardinalul Paul J. J. Poupard. V. Narcis Dorin Ion, *Despre cultura de ieri...*, p. 286.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 110.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 116.

¹²¹ Răzvan Theodorescu, *Picătura...*, p. 43.

¹²² *Idem, Drumuri...*, p. 285.

CONTRIBUȚII ALE ISTORICULUI DE FILM BUJOR T. RÎPEANU LA PUBLICAȚIILE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

de MIHAI FULGER

Abstract: The article reviews the 21 articles published, between 1964 and 1980, by an influential historian of Romanian film, Bujor T. Rîpeanu (1938–2024), in two of the academic journals edited by the Institute of Art History (*Studii și Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie* and *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Théâtre, Musique, Cinéma*), focusing on the most important studies and highlighting the original contributions of the author.

Keywords: Romanian cinema, Romanian film history, early cinema, documentary film, Bujor T. Rîpeanu.

Importantul istoric al filmului românesc Bujor T. Rîpeanu (1938–2024) a semnat, în perioada 1964–1980, 21 de articole în două dintre publicațiile editate de Institutul de Istoria Artei (*Studii și Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Théâtre, Musique, Cinéma*). Dintre aceste materiale, zece sunt studii ample, șase sunt texte de mai mică întindere – patru incluse în secțiunea secundă a primei reviste academice amintite (secțiune intitulată, în perioada menționată, fie „Note și documente”, fie „Cercetări, note și documente”) și două texte colective ce îl omagiază postum pe Ion Cantacuzino –, iar cinci sunt recenzii, mai concise sau elaborate, ale unor volume de specialitate. Bujor T. Rîpeanu și-a integrat și dezvoltat majoritatea articolelor din primele două categorii în lucrări de referință pentru cercetarea istoriei filmului românesc.

În 1964, la nici 27 de ani, B. T. Rîpeanu – absolvent în 1958 al secției de Teatrologie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București și, pentru câțiva ani, regizor în teatrul de păpuși la Brașov, urmând să se angajeze în 1965 ca documentarist în cadrul Arhivei Naționale de Filme, instituție pe care avea s-o slujească mai multe decenii – a debutat în *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie* cu un articol ambițios, inclus în rubrica „Note și documente” a revistei. Intitulându-și textul „Primele proiecții cinematografice în România”¹, autorul simte nevoia ca, înainte de a ajunge la prima reprezentare cinematografică din România (găzduită de salonul ziarului bucureștean *L'Indépendance Roumaine* în ziua de 27 mai 1896, la numai cinci luni de la prima proiecție publică pariziană a fraților Lumière), să precizeze, precum un veritabil istoric al filmului, dar și al culturii naționale:

„Diverse tipuri de lanterne magice și kinetoscoape fuseseră încă de multă vreme demonstrate publicului românesc de către concesionarii ce le prezentau în școli, instituții de cultură și bălciuri.

Succesele dobândite în analiza și sinteza mișcării, cât și în domeniul fotografiei de către Plateau, Reynaud, Jensen, Marey, Muybridge, Demeny și Edison, succese ce creează baza materială și prefigurează saltul calitativ realizat de frații Lumière, și-au găsit cu destulă operativitate oglindirea în presa cotidiană și culturală a vremii, în ciuda faptului că aceasta își împărțea majoritatea preocupărilor între savurarea scandalurilor politice și dezbaterile utilității velocipedului”².

O altă observație notabilă a autorului apare spre finalul textului:

„Criza din jurul anului 1900, din care cinematograful se va salva odată cu crearea «filmului de artă», odată cu orientarea sa lipsită de echivoc către literatură și către artele de mai veche tradiție, nu se datorează

¹ *SCIA.TMC*, t. 11, nr. 2, 1964, p. 204–208.

² *Op. cit.*, p. 204.

epuizării interesului public față de invenția tehnică ce-și consumase posibilitățile de auto-demonstrare, ci trădării căilor de dezvoltare pe care înseși primele proiecții cinematografice le deschideau”³.

Foarte bine documentat, cu numeroase surse din presa epocii, „Primele proiecții cinematografice în România” constituie un debut fast pentru cercetătorul B. T. Rîpeanu, care însă avea să revină de abia după patru ani în paginile revistei Institutului de Istoria Artei, cu articolul „Considerații asupra prezenței filmului românesc în Transilvania anilor 1912–1914”⁴. În cuprinsul acestui număr al publicației, semnătura sa o urmează pentru întâia oară pe cea a maestrului său într-ale cercetării istoriei filmului românesc, Ion I. Cantacuzino. În anul precedent, acesta întemeiase sectorul Istoria filmului din cadrul Institutului de Istoria Artei, sector al cărui membru avea să fie, între 1969–1972, și B. T. Rîpeanu. În articolul său, discipolul remarcă: „Momentul cel mai important al difuzării românesc în Transilvania îl constituie proiecția *Războiului pentru Independență*, prezentat cu reclama corespunzătoare unei piese importante a repertoriului cinematografic”⁵. Asupra acestui film, cunoscut mai bine sub titlul *Independența României*, și asupra realizatorilor săi (Grigore Brezeanu, Aristide Demetriade și Leon Popescu) istoricul avea să revină în repetate rânduri de-a lungul carierei sale prodigioase.

În numărul următor al revistei (2/1968), B. T. Rîpeanu recenzează pe scurt volumul *Filmul documentar românesc*, al lui Călin Căliman, apărut în 1967 în colecția „Biblioteca cinefilului” a editurii bucureștene Meridiane.

În anii 1969 și 1970, cercetătorul Institutului de Istoria Artei este prezent cu articole consistente în ambele numere semestriale ale publicației. Primul său material din acești ani, integrat în secțiunea „Note și documente”, se numește „Noi contribuții documentare la cercetarea începuturilor filmului românesc”⁶ și discută „momentul Leon Popescu” din istoria cinematografiei autohtone (subiect cercetat și de Ion Cantacuzino), expunând și unele date, atunci recente, asupra lungmetrajului *Războiul Independenței* (*Independența României*).

În numărul următor, B. T. Rîpeanu publică un studiu substanțial, „Fenomenul cinematografic românesc și literatura internațională de specialitate”⁷, purtând subtitlul „Implicațiile unei cercetări istorico-bibliografice”. Cercetarea la care face referire autorul fusese întreprinsă de un grup de cercetători ai Arhivei Naționale de Filme și ai Institutului de Istoria Artei, incluzându-l pe B. T. Rîpeanu, concluziile preliminare fiind publicate în două numere din *Caietul de documentare cinematografică* editat de ANF (5/1967 și 1/1969). Din această cercetare avea să nască volumul colectiv, sub redacția lui Ion Cantacuzino, *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896-1948*⁸. În studiul său, B. T. Rîpeanu analizează pertinent concluziile grupului de lucru, încercând să rămână la nivelul considerațiilor de ansamblu. Constatarea autorului conform căreia „cercetarea internațională de istorie a cinematografului, literatura de specialitate străină care prezintă ansamblul fenomenului la scara sa mondială au încă o datorie de onorat față de cinematograful românesc” este dublată de cea că „situația este aproape aceeași, atât pentru istoria mai îndepărtată a cinematografului românesc cât și pentru cea recentă”⁹. În pofida conjuncturii favorabile, istoriografia cinematografică românească încă nu reușea, afirmă Bujor T. Rîpeanu, „să-și aducă din plin contribuția la cunoașterea peste hotare a fenomenului nostru cinematografic”¹⁰. Cercetătorul identifică trei cauze: „o rămânere în urmă față de nivelul la care a ajuns cercetarea în alte țări” din regiune, precum Ungaria, Polonia sau Cehoslovacia, „atmosfera dezbaterii științifice” și „creația din domeniul la care ne referim”, unde diletanții găsesc mereu câte o publicație care le acceptă articolele, și „nivelul inadmisibil la care se face valorificarea muncii de cercetare”, trimitere la numărul mic al lucrărilor ce văd lumina tiparului¹¹. B. T. Rîpeanu își încheie studiul pe un ton de un optimist rezervat:

„Stadiul actual al cercetării de istoria cinematografului în România, forțele materiale și umane de care putem dispune azi în acest domeniu ne permit, credem, să formulăm exigențe superioare în domeniul adâncirii și accelerării investigației, pentru a recupera decalajul existent față de cercetarea din alte țări. Dar

³ *Ibid.*, p. 207.

⁴ *SCIA.TMC*, t. 15, nr. 1, 1968, p. 71–73.

⁵ *Op. cit.*, p. 72.

⁶ *SCIA.TMC*, t. 16, nr. 1, 1969, p. 105–109.

⁷ *SCIA.TMC*, t. 16, nr. 2, 1969, p. 191–201.

⁸ Ed. Academiei RSR, București, 1971.

⁹ *Op. cit.*, p. 198–199.

¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

¹¹ *Ibid.*, p. 200–201.

ele ne obligă și la o valorificare superioară a rezultatelor muncii noastre, de pe pozițiile active ale exigenței și autoexigenței, evitând recidivele diletantismului și ale superficialității, mai ales atunci când este vorba de contribuții la lucrări menite unei largi circulații internaționale. Consecvență unei asemenea poziții, istoriografia cinematografică românească și critica noastră de film vor putea să contribuie substanțial la difuzarea în întreaga lume a rezultatelor valoroase dobândite în practica muncii de fiecare zi și, prin aceasta, la crearea unei imagini adecvate tradițiilor și perspectivelor cinematografului românesc”¹².

În primul număr din 1970 al revistei, B. T. Rîpeanu semnează, la „Note și documente”, articolul „Primele filme românești”¹³. Este vorba, desigur, de cele dintâi „vederi românești”, care, „la numai un an și jumătate de la primele proiecții pariziene ale filmelor lui Lumière, sunt realizate și prezentate la noi, marcând astfel începuturile cinematografului autohton”¹⁴. Autorul începe prin a trece în revistă investigațiile altor cercetători, deplângând lipsa unei metodologii filmografice riguroase, de care suferă lucrările predecesorilor săi. Apoi, el sintetizează informațiile esențiale: la inițiativa revistei *L'Indépendance Roumaine*, fotograful francez Paul Meniu, utilizând un aparat comandat din Franța, a realizat, în zilele de 10 și 11 mai 1897, primele cinci filme de actualități românești (trei la parada regală și două la cursele de la Băneasa), iar primele proiecții, de la sediul publicației, au avut loc pe 8 iunie 1897.

În același număr, B. T. Rîpeanu recenzează mai detaliat volumele *Experiență și speranță. Ecran românesc*, de Florian Potra, și *F. W. Murnau*, de Tudor Caranfil, ambele publicate în 1968.

Următoarea apariție aduce un nou studiu important al autorului: „Istoria cinematografului în România și câteva probleme metodologice ale cercetării istorice”¹⁵. Istoria cinematografului, ca parte integrantă a științei filmului, s-a definit, observă B. T. Rîpeanu, „odată cu cristalizarea treptată a unor preocupări sporadice în tiparele unei discipline științifice (istorice) autonome, menite, ca oricare alta, să stabilească, pornind de la faptul particular, succesiuni și legități”, iar, cum cinematograful „înseamnă deopotrivă tehnică, industrie, spectacol, document, mijloc de agitație și propagandă, artă”¹⁶, iar istoria sa trebuie să țină cont de toate aceste componente ale sale. De-a lungul câtorva decenii, afirmă autorul, „istoria cinematografului a trecut de la comunicarea dezordonată și uneori fantezistă (aș spune «lirică») de date și fapte, la stabilirea unor adevăruri științifice întemeiate pe studiul izvoarelor, pe examinarea, descrierea și compararea operelor, pe formularea și revizuirea judecăților istorice”¹⁷.

Trecând la situația autohtonă, B. T. Rîpeanu notează:

„Marile lucrări de istorie generală a cinematografului atestă că felul în care este cunoscută în lume o anume cinematografie nu depinde numai de nivelul absolut, cantitativ și calitativ, al producției acesteia, ci și de calitatea surselor naționale de informare, de felul cum se realizează și se valorifică cercetarea istorică a cinematografiei naționale. Astfel, ignorarea cinematografului românesc în literatura străină de specialitate, circulația de date incomplete și false asupra dezvoltării cinematografului în România se datorează și slabei dezvoltări a cercetărilor de istoriografie cinematografică la noi, întârzierii acestora față de activitățile de aceeași natură din țările vecine”¹⁸.

Totuși, mai încolo, el adaugă încurajator: „Cercetarea de istoria a cinematografului în România se află astăzi în etapa în care, prin realizări de amploare și ținută, poate să-și dobândească prestigiul unei autentice științe”¹⁹.

În același număr al revistei, cercetătorul Institutului de Istoria Artei semnalează două apariții din același an ale ANF, ambele datorate lui Ervin Voiculescu: *Repertoriul mondial al filmografiilor naționale* și *Bibliografie internațională cinema*.

În anul următor, Bujor T. Rîpeanu (semnând acum cu prenumele complet) revine cu studiul „Teatru-cinema. Repere pentru o cercetare istorică interdisciplinară”²⁰. În preambulul lucrării sale („Premise, precedente, necesități și perspective”), autorul declară: „Complexitatea raporturilor reciproce teatru-cinematograf, accentuată în condițiile existenței moderne a acestora ca arte și mijloace de comunicare în

¹² *Ibid.*, p. 201.

¹³ *SCIA.TMC*, t. 17, nr. 1, 1970, p. 101–104.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 101.

¹⁵ *SCIA.TMC*, t. 17, nr. 2, 1970, p. 207–212.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 207.

¹⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

²⁰ *SCIA.TMC*, t. 18, nr. 2, 1971, p. 147–156.

masă, ca limbaje și factori de cultură, obligă astăzi la o cercetare interdisciplinară adecvată, eliberată de optica unilateralizatoare; o asemenea cercetare este singura capabilă să descifreze în dialectica acestor relații, legități și coliziuni specifice, să jaloneze totodată perspectivele existenței viitoare a teatrului și cinematografului”²¹. Restul articolului este împărțit în două secțiuni: „Cinema și teatru” (care debutează cu o observație necesară: „*Filmul românesc de ficțiune se naște și evoluează sub zodia teatrului*”²²) și „Teatru și cinema” (care se încheie sugestiv cu subcapitolul „*Cinematograful, sursă și martor al istoriei teatrului*”²³). Este o lucrare de sinteză care reușește să reveleze cititorilor complexitatea relațiilor de interdependență dintre cele două arte.

În 1972, articolul „Ecouri ale luptei democratice și socialiste în publicistica cinematografică românească a anilor 1920–1940”²⁴, inclus în secțiunea „Studii”, este de fapt o comunicare susținută de B. T. Rîpeanu la „Sesiunea de comunicări consacrată sărbătoririi Semicentenarului Partidului Comunist Român”, organizată de Institutul de Istoria Artei și Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” pe 12 aprilie 1971. Așadar, nu este de mirare că scurtul text rămâne tributar ideologiei epocii.

În același an, în secțiunea „Cercetări, note și documente” este publicat materialul „Cinematograful la Focșani în perioada premergătoare primului război mondial”²⁵, bazat în cea mai mare parte pe documente aflate în fondurile filialei județene Vrancea a Arhivelor Statului și dovedind, din nou, acribia ce-i caracterizează contribuțiile istoricului cinematografiei naționale. Textul fusese desprins dintr-un manuscris rămas încă inedit, *Aspecte ale fenomenului cinematografic în zona Buzău, Râmnicu-Sărat, Focșani, Roman, Piatra Neamț în anii 1896–1930* (1971)²⁶.

Tot în 1972, B. T. Rîpeanu debutează și în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Théâtre, Musique, Cinéma*, revista în limba franceză a Institutului de Istoria Artei, semnând un alt studiu de referință, „Cinéma et littérature”²⁷, ce poartă și un subtitlu promițător (în traducere, „Introducere la o bibliografie a relațiilor dintre cinematograful și literatura română”). Lucrarea, o nouă sinteză bine documentată și redactată, este împărțită în cinci secțiuni: „O realitate istorică: raporturile literatură – cinema”, „Literatura – reflexie a cinematografului”, „Scriitorul – critic de cinema”, „Scriitorul – critic de cinema, față în față cu problemele cinematografiei naționale” și „În laboratorul cinematografului”.

Bujor T. Rîpeanu este prezent și în următorul număr din *RRHA.TMC*, cu studiul „Les premiers pas du cinéma en Roumanie – une perspective révisée”²⁸. Aici sunt expuse, aduse la zi și traduse în franceză, informațiile prezentate anterior în articolele „Primele proiecții cinematografice în România” (1964) și „Primele filme românești” (1970), ambele din *SCIA.TMC*.

În 1973, studiul „Publicistica cinematografică românească a deceniului al patrulea – teren al confruntărilor ideologice, oglindă a contradicțiilor sociale și politice ale epocii” apare în *SCIA.TMC*²⁹. Prima etapă din evoluția publicisticii cinematografice românești în primele decenii ale secolului trecut, așa cum este ea identificată de autor, este una „de abordare primitivă a fenomenului cinematografic, cea în care publicistica se află la nivelul consemnării întâmplătoare a repertoriului și al publicării unei reclame puerile, la nivelul consemnării evenimentului pitoresc, a scandalului, al descoperirilor entuziaste și naive”³⁰. Campaniile de promovare a filmelor produse de Leon Popescu „marchează și trecerea la o etapă superioară, o etapă în care – reflectând dezvoltarea cinematografului în România (îndeosebi după primul război mondial), prezența sa cotidiană în viața populației orășenești, deopotrivă consumatoare de presă și film – publicistica românească mărturisește un anume efort de abordare adecvată a fenomenului cinematografic”³¹. Următoarea etapă începe înainte de 1930 și se continuă în deceniul al patrulea al veacului trecut: „Acum avem de-a face cu o fixare în conștiința publică a gazetăriei cinematografice, cu afirmarea autonomă și profesionalizarea ei. Fenomenul acesta are loc în contextul diversificării presei românești, al lărgirii

²¹ *Op. cit.*, p. 147–148.

²² *Ibid.*, p. 149, subl. aut.

²³ *Ibid.*, p. 155, subl. aut.

²⁴ *SCIA.TMC*, t. 19, nr. 1, 1972, p. 33–36.

²⁵ *SCIA.TMC*, t. 19, nr. 2, 1972, p. 208–213.

²⁶ V. Bujor T. Rîpeanu, *Filmul în România. Filmul documentar 1897-1948*, Ed. Meronia, București, 2008, p. 641.

²⁷ *RRHA.TMC*, t. IX, nr. 1, 1972, p. 29–39.

²⁸ *RRHA.TMC*, t. IX, nr. 2, 1972, p. 143–149.

²⁹ T. 20, nr. 1, 1973, p. 43–50.

³⁰ *Op. cit.*, p. 43.

³¹ *Loc. cit.*

preocupărilor presei culturale și literare, al «modernizării» publicisticii noastre în genere, tendințe tot mai pregnante pe parcursul deceniului al patrulea³².

În același an îi este publicat și un studiu fundamental în franceză, „Le film sociologique. Une contribution roumaine à l'histoire du cinéma”³³. Filmele sociologice create la inițiativa și sub coordonarea profesorului Dimitrie Gusti (începând cu *Drăguș, viața unui sat românesc*, din 1929) constituie un alt subiect asupra căruia Bujor T. Rîpeanu avea să revină în repetate rânduri. Și aici, cercetătorul conchide că filmul documentar și științific realizat în România „constituie o experiență demnă de a fi pusă în valoare în istoria cinematografului nostru și în practica filmului sociologic românesc contemporan”³⁴.

În 1976, cinci critici și istorici ai filmului (Manuela Gheorghiu, George Littera, Florian Potra, B. T. Rîpeanu și Oltea Vasilescu) îl omagiază post-mortem pe Ion I. Cantacuzino (1908–1975) în articolul „Recitind scrierile lui Ion Cantacuzino”³⁵. Cum niciunul dintre autori nu își revendică vreo contribuție la textul colectiv, ne mărginim să cităm paragraful de deschidere, care a fost cu siguranță în asentimentul tuturor celor cinci filmologi:

„În câmpul istoriografiei cinematografice românești, meritele lui Ion Cantacuzino sunt meritele deschizătorului de drum. Grație eforturilor lui, materializate în ample studii de sinteză sau în meticuloase contribuții de amănunt, istoria filmului își capătă la noi adevărate titluri de noblețe; deprinde rigoarea și spiritul sistematic, își formulează o metodă științifică, depășește stadiul măruntei inventarii arhivistice și al memorialisticii pur sentimentale, pentru a implica judecata de valoare și proiecția în contextul sociocultural. Grație pasiunii și efervescenței lui, din care s-au născut – ca divulgări inteligente – atâtea și atâtea intervenții în paginile revistelor sau în fața microfonului, cultura istorică iese din izolare, devenind o prezență vie în viața cinematografică, căpătând fireasca, necesara ei dimensiune. Grație talentului său, înțelegerea critică a vechiului nostru cinematograf, a experiențelor lui împlinite începe să fie mai fină, câștigând în luciditate”³⁶.

O versiune scurtată a materialului este tradusă și publicată și în franceză, sub titlul „Ion Cantacuzino et le cinéma roumain”³⁷.

În 1979, B. T. Rîpeanu revine în paginile revistei *SCIA.TMC* cu ocazia publicării grupajului de cercetări monografice „Realizatori din «epoca veche» a filmului românesc”, la care mai contribuie George Littera, Manuela Cernat, Ioana Creangă și Cornel Cristian. Articolul său îi este dedicat lui Aurel Petrescu (titlul textului coincide cu numele cineastului³⁸) și debutează evidențiind caracterul insolit al cercetării întreprinse:

„Sub semnul relativității stau, mai mult decât în cazul oricărui alt cineast din trecut, considerațiile de ansamblu privind activitatea lui Aurel Petrescu; suntem obligați a formula asemenea considerații fără a le putea întemeia pe contactul direct cu opera, în *întregime pierdută*, bazându-ne pe firave observații ce provin din epocă, pe câteva documente (fotograme și fotografii), pe câteva surse memorialistice târzii. Și totuși, revederea acestui material extracinematografic, încercarea de a-l asambla într-o imagine unitară, ne oferă posibilitatea de a schița conturul portretului de creator al lui Aurel Petrescu”³⁹.

În anul următor apare ultimul articol publicat de Bujor T. Rîpeanu în *SCIA.TMC*. Inclus într-un grupaj intitulat „Aspecte actuale în cercetarea istoriei teatrului, muzicii și filmului românesc” (despre cinematografie mai scrie aici și Radu Aneste Petrescu), studiul „Publicistica cinematografică românească în deceniile trei-cinci. Etape Coordonate. Evoluție”⁴⁰ constituie o altă lucrare esențială a autorului.

Reținem doar o precizare importantă din această cercetare substanțială:

„Ecoul tendințelor din critica și estetica cinematografică europeană, ele însele propulsate în acea epocă de cineasții și teoreticienii grupați în mișcările de avangardă, apare și în România cu precădere în paginile revistelor de avangardă. Preocuparea și îndeosebi nivelul teoretic elevat al acestor publicații le situează la loc de frunte și în cadrul mișcării de idei privind cinematograful. Eliberat de reticențele și servituțile pe care aranjamentele comerciale le impuneau criticii cinematografice din aproape toate celelalte publicații, climatul

³² *Ibid.*, p. 44.

³³ *RRHA.TMC*, t. X, nr. 1, 1973, p. 65–75.

³⁴ *Op. cit.*, p. 74, trad. m.

³⁵ *SCIA.TMC*, t. 23, 1976, p. 149–155.

³⁶ *Op. cit.*, p. 149.

³⁷ *RRHA.TMC*, t. XIII, 1976, p. 131–134.

³⁸ *SCIA.TMC*, t. 26, 1979, p. 105–108.

³⁹ *Op. cit.*, p. 105, subl. aut.

⁴⁰ *SCIA.TMC*, t. 27, 1980, p. 87–95.

dezbaterii de idei din paginile acestor reviste a creat condiții deplinei afirmări a personalităților critice, exprimării libere și competente a opiniilor. Seriozitatea și asiduitatea cu care publicațiile de avangardă (chiar dacă unele efemere) atacau problema cinematografică constituie un factor de stimulare pentru împănăntenirea unei critici și teorii cinematografice de calitate și dincolo de paginile acestora”⁴¹.

Din cele 21 de articole semnate de Bujor T. Rîpeanu, între 1964 și 1980, în cele două publicații editate de Institutul de Istoria Artei (*Studii și Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Théâtre, Musique, Cinéma*), considerăm că măcar 13 (nouă dintre cele zece studii ample și cele patru texte din secțiunea de „Cercetări, note și documente”) constituie modele demne de urmat pentru documentarea, sinteza și extragerea concluziilor, acribia și probitatea în cercetarea istoriei filmului românesc. Opera lui Bujor T. Rîpeanu, comparabilă cu cea a maestrului său, Ion Cantacuzino, merită să fie cunoscută și de viitoarele generații de cititori interesați de evoluția cinematografului românesc.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 88.

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția *Traian Bîlțiu-Dăncuș: Culorile Maramureșului*, Art Safari, Palatul Dacia-România, București, 27 octombrie 2023 – 14 ianuarie 2024

Mai puțin cunoscut publicului, Traian Bîlțiu-Dăncuș a făcut subiectul unei expoziții retrospective organizată de Art Safari în colaborare cu Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției, în patrimoniul căreia se găsește un segment consistent al operei pictorului. Născut în Ieud, Maramureș, în 1899, Traian Bîlțiu-Dăncuș a urmat cursurile Școlii de Arte Frumoase din București după Primul Război Mondial. Biografia sa profesională se desfășoară pe două planuri, didactic și artistic, ce prezintă numeroase puncte de convergență. După absolvirea Școlii de Arte Frumoase (1924) s-a întors în Maramureșul natal unde, cu o scurtă pauză, prilejuită de o călătorie în străinătate, a funcționat ca profesor de liceu, muzeograf și director al Muzeului Maramureșului din Sighet. Activitatea la Muzeul Maramureșului avea să-l aducă în contact cu un tip de discurs despre lumea rurală, care-l va ajuta să-și filtreze propriul discurs vizual. Prin intermediul articolelor de presă, a memoriilor și propunerilor, a inițiat demersuri sociale și comunitare cu scopul de a susține dezvoltarea turismului, promovarea și protejarea patrimoniului maramureșan înțeles în sens total, de peisaj uman și natural. În 1940, sub impactul evenimentelor politice (alipirea Transilvaniei de Nord de către Ungaria în urma Tratatului de la Viena) s-a stabilit în București (Traian Bîlțiu-Dăncuș: *Culorile Maramureșului* [cat.], București, 2023, p. 22–82).



Fig. 1. *Autoportret*, u/placaj, 1955, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

A avut o activitatea expozițională intensă concentrată în mod special în perioada interbelică (expoziții personale la București, 1927, 1936, 1939, 1942, 1956, 1958, 1969; Cluj 1929, 1935; expoziții colective la București 1927, 1939, 1940, 1942, TA 1929–1940; Cluj Expoziția pictorilor ardeleni 1933, 1939).

Cu un parcurs artistic neîntrerupt, ce nu a fost scutit de sincope mai ales în timpul regimului comunist, pictorul și-a reconfigurat într-o anumită măsură vocabularul vizual și tematic în urma schimbărilor politice din 1948. Face unele concesii ideologiei și abordează în cheie propagandistică o serie de lucrări despre industrializare (*Interior de moară*, 1968, *Șantier ITB*, 1969) și modernizarea lumii rurale (*Soră medicală pe teren în Maramureș*, 1955).

Tematic, Traian Bilțiu-Dăncuș trece prin aproape toate genurile consacrate: portretistică, pictură de gen, peisaje, natură statică. Revine constant asupra câtorva subiecte: soția sa, Constanța (Bluc) și lumea rurală din Maramureș. Numeroasele portrete executate soției o surprind în diverse ipostaze, nostalgică, afișând o inocentă cochetărie, în coalescență, semnalând interesul pictorului de a surprinde personalitatea și caracterul modelului. Se întrezăresc subtile intenții de reprezentare a statutului, a preocupărilor intelectuale și sociale împărtășite de soție, prin intermediul câtorva detalii vizuale precum coperta unei cărți de Mircea Eliade, jurnale de artă, cărți (*Bluc cu Maytrei*, 1936 (?), Muzeul Maramureșan, Sighetu Marmăției; *Convalescență*, 1937 Muzeul Maramureșan, Sighetu Marmăției).

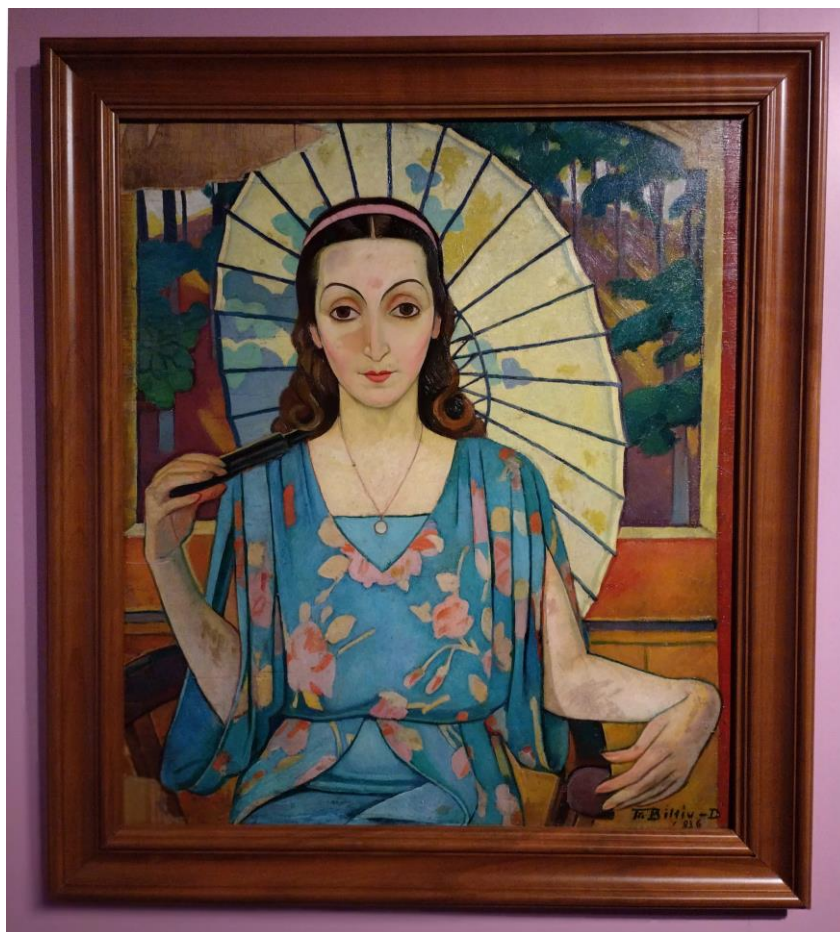


Fig. 1. *Bluc în rochia albastră*, u/placaj, 1936, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

Un segment substanțial al operei lui Traian Bilțiu-Dăncuș se articulează în jurul lumii rurale maramureșene de care artistul a fost puternic atașat. Subiecte din viața țăranilor, scene de interior, țărani în timpul diverselor activități, obiceiuri și costume, peisaje maramureșene configurează imaginea unui univers țăranesc observat din interior. Precupat de figura umană, Traian Bilțiu-Dăncuș evită viziunea idilică postgrigoresciană, portretele de țărani, pictate după modele reale, redau fizionomii grave, masive, brăzdate de suferință (*Vâjii în străună*, f.a., col. privată; *Vâj Herenta și cumnatul Crețu*, 1946, Muzeul Maramureșan, Sighetu Marmăției).

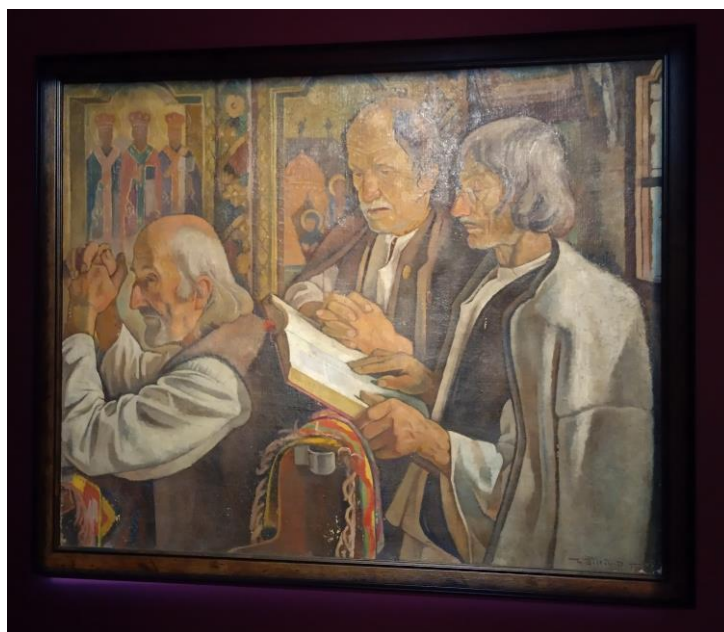


Fig. 3. *Vâjii în strană*, u/p, 1939, colecție privată.

Preferința pictorului pentru culori intense, pentru note de oranj, brun, verde și pentru alăturări cromatice atipice nu a trecut neobservată de criticii de artă, fiind interpretată ca o trimitere la cromatica maramureșeană.



Fig. 4. *Din pridvor*, Mara, u/placaj, 1936, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

Parcursul expozițional s-a deschis cu o cronologie amplă a principalelor momente din biografia pictorului. Curatorul a optat pentru gruparea tematică a lucrărilor, punctând interesele majore ale artistului: portretistica, scene urbane, peisaje rurale, țăranii din Maramureș, natura moartă. Ideea centrală în jurul căreia s-a construit expoziția a urmărit să punteze puternica relație afectivă a pictorului cu Maramureșul natal. Interesul pentru obiceiuri, activități, momente cotidiene, pentru redarea costumelor și interioarelor țăărănești corelat, probabil, cu episodul biografic de muzeograf la Muzeul Maramureșului l-a determinat pe curator să atribuie lucrărilor lui Traian Bilțiu-Dăncuș un caracter etnografic. Câteva piese vestimentare țăărănești din zona Maramureșului au însoțit expunerea, consolidând lectura în cheie etnografică.



Fig. 5. *Târg de țară*, tehnică murală pe placaj, 1942, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

Preferința pentru tematica țărănească îl plasează Traian Bilțiu-Dăncuș într-un grup artistic bine reprezentat între cele două războaie, care-i include pe Francisc Șirato, Ion Theodorescu Sion, Ștefan Dimitrescu, Dimitrie Ghiață, Camil Ressu ș.a., deși lipsa încadrării operei și a biografiei în peisajul cultural românesc întreține imaginea unei figuri artistice izolate. Pictorul și-a desfășurat activitatea într-o perioadă în care arta populară nu era doar o problemă de gust și consum artistic, ce suscita interesul și aprecierea

artiștilor și a publicului. În contextul discuțiilor despre „specificul național” și despre construcția artistică a unei identități naționale, arta populară este identificată drept una din „sursele autentice românești” de la care trebuia să se revendice însăși arta națională¹. Subiecte precum țărănul, „specificul național”, tradiția au polarizat intense dezbateri politice, sociale și culturale față de care lumea artistică nu a rămas străină. În jurul acestor subiecte s-au construit, în anii 1930–1940, noțiunea de român și de comunitate etnică românească, ideea de stat sau proiecte de modernizare. Credem că, în acest context, mesajul social al operei lui Traian Bîlțiu-Dăncuș a contribuit semnificativ în a-i asigura o receptivitate sporită din partea publicului, a scriitorilor și criticilor de artă angrenați în dezbateri despre identitatea națională din perioada interbelică.

Expoziția a adus în fața publicului un segment consistent al operei pictorului Traian Bîlțiu-Dăncuș, altfel greu accesibilă prin dispersarea în diverse muzee din țară și în colecții particulare.

Ramona Caramelea

Expoziția *Back Stages*, Aurora Király, Sophie Thun și Irène Codreanu (†), curatoare Mirela Baciak, ARAC, București, 27.10.2023–13.01.2024

Colaborarea dintre Aurora Király și artista austriacă Sophie Thun s-a concretizat într-un proiect expozițional și de cercetare relevant pentru vizibilitatea unei artiste care a fost exclusă din istoria artei, în ciuda abilităților artistice evidente și a unui succes devenit tranzitoriu. Cele două artiste contemporane s-au aplecat asupra operei și personalității artistei Irina Codreanu (Irène Codreanu, 1896–1985), elevă a lui Brâncuși și Bourdelle, cu o operă sculpturală semnificativă. Prezentă pe scena artistică pariziană în anii 1920, parcursul Irinei Codreanu reflectă o evidentă abordare duală între clasicism și modernism pentru a sfârși într-o manieră foarte personală de a aborda materia, cultivând imperfecțiunile, porozitățile și păstrând urmele propriilor mâni în obiectul sculptural. Zece sculpturi ale artistei se află în colecția Muzeului Național de Artă al României, jumătate aflate în expoziția permanentă, iar cealaltă jumătate în depozit. Documentarea la Biblioteca Kandinsky de la Centrul Pompidou care a vizat arhivele Brâncuși la care se adaugă cea de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române – Centrul de Studii Brâncușiene Barbu Brezianu, a dus la o imagine fragmentară asupra vieții și activității unei artiste care, ca multe altele a rămas invizibilă deși prezentă în mijlocul avangardei pariziene alături de Duchamp, Man Ray, Brâncuși, după cum o dovedesc fotografiile din arhive. Există foarte puține resurse bibliografice la care se poate face referință: Simona Nistor, *Irina Codreanu* (monografie), Editura Merdiane, 1979; Ioana Vlasiu, *Elevii români ai lui Antoine Bourdelle*, în *Antoine Bourdelle vector al modernității*, București – Paris, MNAR, 2006, pp. 145–67 (catalog).

Expoziția implică un discurs narativ și poetic aflat la granița dintre recuperare istorică și speculație, dintre dovezi concrete și absența acestora, ceea ce rezultă din efortul de reconstrucție a unei identități disipate în arhive și abandonate în paginile nescrise ale istoriei artei. Exemplul Irinei Codreanu nu este unul izolat și reflectă mecanismele sistemice instituționale de a exclude vocile femeilor. O parte dintre artiste avangarde moderne europene a fost recuperată, precum Gabrielle Münter, Sonia Delaunay sau Sophie Taeuber-Arp grație eforturilor unor teoreticieni și curatoare contemporane, însă au rămas alte identități marginalizate care merită o serioasă cercetare și re poziționare în contextul mult mai complex și nuanțat al unor epoci care pot fi reinterpretate din perspectiva coexistenței unor relații nuanțate de putere, relații democratice și discriminatorii dintre sexe. Vizibilitatea și reprezentarea artistelor într-o epocă a transformărilor socio-politice, o perioadă importantă a mișcării feministe nu rămân exclusiv apanajul receptivității și reacțiilor dintr-un anumit interval istoric, ci și al etapelor istorice ulterioare care au influențat și modelat o continuitate la nivelul mentalităților conservatoare și excluziunii pe criterii de gen și nu numai. În ciuda drepturilor câștigate ca urmare a primului val feminist, a dreptului de vot, a accesului femeilor la studii universitare, la posibilitatea femeilor de a avea o carieră, realitatea din teren nu s-a configurat în avantajul femeilor, iar tensiunile economice și problemele sociale și culturale generate de cel de-Al Doilea Război Mondial au contribuit la decalajul egalității de șanse dintre femei și bărbați. Rolul tradițional al femeilor de soție și mame a dus la continuarea revoluției feministe odată cu anii 1960 în mediul occidental. Eforturile de rescriere a istoriei, de cele mai multe ori izolate la nivelul unor volume separate și neintegrate sunt în continuare într-o

¹ Ioana Vlasiu, *Anii 20 tradiția și pictura românească*, București, 2000.

luptă neloială cu „marea narațiune” a istoriei artei, cu discursurile *mainstream*, mecanismele pieței de artă și ale muzeelor și altor instituții cu impact asupra modului în care se scrie și se învață istoria. Această expoziție demonstrează atât importanța eforturilor individuale, cât și limitele lor în recuperarea unor identități în absența unor decizii și asumări la nivel instituțional și inter-instituțional. Cu toate că nu aceasta a fost miza acestui proiect, ci mai degrabă un dialog trans-istoric, expoziția ridică probleme legate de rolul arhivelor și instituțiilor, accesul la informație, protecția datelor și conservare.



Fig. 1. Sophie Thun, *Backstage 2*, 2023 (Silver Gelatin Print) și fotografie pe hârtie baryta (stânga); *Veșnicie*, Irène Codreano (1936) copie de Adina-Teodora Cotarcea, Alice Mihăilescu și Carmen Sămărdan, 2023 (dreapta).
Prin amabilitatea artistelor.



Fig. 2. Mirela Baciak, Aurora Király, Sophie Thun, *I. Codreanu Archive Box*, 2023.
Prin amabilitatea artistelor.

Manierele de lucru ale celor două artiste sunt complementare, ceea ce a însemnat o prezentare coerentă, cu o estetică poetică, sugestivă în care fotografia devine un instrument de lucru în relație directă cu modul fragmentar de funcționare a memoriei, în manieră postmodernă prin argumentări și suprapuneri repetate, prin fotografia ca acțiune performativă, dar și în relație cu obiectul textil, cu instalația kinetică, arta video și sculptura ca obiect ascuns. Această lucrare ascunsă, acoperită cu o pânză albă este poate expresia unei frustrări insurmontabile în fața lipsei de acces la documente și lucrări originale, dorința artistelor de a avea în expoziție o lucrare originală a Irinei Codreanu nefiind posibilă. Astfel în expoziție a fost inserată o copie a lucrării *Veșnicie* realizată de trei studenți la sculptură, lucrare acoperită în mod sugestiv. Frustrarea rămâne și în fața celor care scriu istoria, subiectiv și părtinitor.

Olivia Nițș

Conferința internațională *Romanian Photography. Local perspectives and European trends*, second edition / *Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene*, ediția a doua, Biblioteca Națională a României, sala Mircea Eliade, București, 3 iulie 2024

Ediția a doua a conferinței *Romanian Photography. Local perspectives and European trends* anunță transformarea unui eveniment care, anul trecut, părea mai degrabă singular și fără continuitate, într-o manifestare periodică, semnalând interesul organizatorilor și al cercetătorilor specializați în istoria fotografiei pentru dezbateri și schimburi de idei. Coordonată de doi istorici ai fotografiei, dr. Adriana Dumitran (Biblioteca Națională a României) și dr. Adrian-Silvan Ionescu (director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”), conferința a reunit specialiști în istoria fotografiei, studii vizuale și studii culturale. Manifestarea a inclus o expoziție cu fotografii realizate de Florin Andreescu și cu aparatură foto din perioada 1950–1990, provenind din colecția lui Mihai Musceleanu și din alte colecții private. Conferința s-a încheiat cu proiecția filmului experimental *Goodbye Blue Sky* (2024), realizat de Roxana Constantinescu și Alfred Schupler, operă autoreferențială, cu elemente autobiografice, ce folosește fotografii realizate de autor în Serbia 1999 și Ucraina 2022, pentru a oferi o radiografie a războaielor din jurul României din ultimii 25 de ani.



Fig. 1. Afișul conferinței ilustrat cu *Autoportretul lui Bertie în atelierul fotografic*, București (cca. 1860) © Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Cabinetul de Fotografii.



Fig. 2. Cadru din filmul *Goodbye Blue Sky* (2024) © Roxana Constantinescu și Alfred Schupler.

Evenimentul a fost inaugurat de dr. Adrian Cioroianu, directorul Bibliotecii Naționale a României împreună cu dr. Adrian-Silvan Ionescu. Lucrările conferinței s-au desfășurat în trei sesiuni tematice. Prima sesiune, dedicată fotografiei ca artefact vizual, document istoric și obiect patrimonializat, a debutat cu prezentarea Ancăi Tudorancea (Centrul de Studii Ebraice, Facultatea de Litere, Universitatea București), intitulată *Reîntoarcerea la copilărie. Fotografii ale orfanilor Holocaustului semnate de Aurel Bauh (1946, 1947)*, care a valorificat o arhivă vizuală inedită alcătuită din peste 100 de fotografii, realizate de Aurel Bauh în coloniile școlare evreiești. Comunicarea a adus în prim-plan fotografia ca expresie a memoriei colective și a suferinței umane în contextul primilor ani postbelici și al istoriei evreilor români.



Fig. 3. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Cătălin Nicolae (Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan”, București) a prezentat primele inițiative locale pentru înființarea unui muzeu al fotografiei, inițiate de fotograful Ion (Jacques/Jean) Voinescu. Așa cum sugerează titlul expunerii, *De la Comisiunea Monumentelor Istorice la Muzeul Fotografic Național*, dar și biografia lui Ion Voinescu, contactele fotografului cu Comisiunea Monumentelor Istorice și cu patrimoniul au avut un rol determinant în propunerea de înființare a muzeului.

Theodor Ulteriu-Rostás (Muzeul Țăranului Român, București) și-a construit expunerea intitulată „*multe fotografii etnografice [...] ale căror negative știm că se mai păstrează*”. Vitold Rola Piekarski redescoperit în Arhiva Etnologică a MNȚR în jurul unui corpus remarcabil de fotografii etnografice din patrimoniul Muzeului Țăranului Român, pe care autorul îl atribuie, în urma unui demers critic meticulos ce combină suprapuneri de surse, graficianului de origine poloneză Vitold Rola Piekarski. Demersul a recuperat contribuțiile ilustratorului și pedagogului polonez la documentarea etnografică și conservarea patrimoniului fotografic.

Lucrarea *Photographing Romania during the Central Powers' Occupation (1916–1918)*, susținută de Adrian-Silvan Ionescu, a examinat fotografii realizate în timpul ocupației din Primul Război Mondial, multe dintre acestea aflându-se în colecția personală a autorului. Tema se integrează în contribuțiile și preocupările conferențiarului legate de istoria primei conflagrații mondiale. Comunicarea a arătat că fotografia poate fi o sursă deosebit de generoasă pentru istorici, documentând aspecte sociale, politice și militare, chiar și când este regizată sau supusă filtrului propagandei.

A doua sesiune a conferinței a explorat dimensiunile artei fotografice în contextul istoric și cultural al primei jumătăți a secolului XX. Ana Cristina Irian, în comunicarea *Exploring the Visual Narratives of Car Travel Photographic Albums from Romania Abroad in the Early Decades of the 20th Century*, a analizat albumele fotografice de călătorie ale românilor în străinătate și narațiunile vizuale ilustrate de acestea, relevante pentru înțelegerea unor concepte și practici precum mobilitatea și modernitatea la începutul secolului trecut.

În prezentarea *Bel Ami Workshop*, Dan Gulea a orientat discuția către istoria locală, reconstituind activitatea atelierului fotografic *Bel Ami* din Ploiești, condus de Toma Rădoiaș. Cu un stil portretistic și o estetică fotografică distinctivă, atelierul *Bel Ami* a înregistrat fidel transformările societății ploieștene în perioada comunistă.

Adriana Dumitran a discutat în lucrarea *Artistic heirs of Franz Mándy's workshop: Ion Voinescu and Étienne Lonyai* despre contribuțiile celor trei fotografi la evoluția artei și a tehnicii fotografice din România. Urmărind traiectoria atelierului lui Franz Mándy după moartea acestuia, autoarea a reconstituit o rețea complexă de proiecte și intenții care i-au implicat pe Ion Voinescu și Étienne Lonyai.

Lucrarea *Manoeuvring between propaganda and photographic art: Edmund Höfer's photographs for the German-language newspaper Neuer Weg*, susținută de Uschi Klein (Universitatea din Brighton, Marea Britanie), a examinat fotografiile de presă realizate de Edmund Höfer, analizând tensiunea dintre cerințele propagandistice ale regimului comunist și aspirațiile artistice ale fotografului, în contextul unui sistem politic autoritar.

Alikí Tsirgialou (Muzeul Benaki, Atena), cu *Women Photographers in Greece During Interwar Period: The Case of Nelly's*, a explorat contribuțiile femeilor fotograf din Grecia, având ca punct de plecare cazul fotografei Nelly (Ellí Sougioultzoglou-Seraidari). Cercetătoarea a evidențiat impactul pe care opera acesteia l-a avut asupra dezvoltării fotografiei de artă și documentare în Grecia, precum și limitările impuse femeilor fotograf în epocă.

A treia și ultima sesiune a conferinței a fost dedicată explorării și reevaluării istoriei fotografiei în România comunistă, abordând tematici diverse legate de crearea, utilizarea și conservarea fotografiei, precum și de rolul acesteia în documentarea și promovarea patrimoniului cultural. Gabriela Nicolescu

(Biblioteca Națională a României), a examinat, în lucrarea *Fotografia etnografică în România socialistă. Un studiu de caz din muzeele etnografice/ de artă populară*, modul în care fotografiile etnografice au fost utilizate pentru a construi și promova o identitate națională de către regimul comunist din România. Aplicând un demers antropologic, comunicarea a debutat cu o discuție despre arhivele de fotografie ale Muzeului de Artă Populară (actualul Muzeu al Țăranului Român) și a continuat cu o analiză a fotografiilor etnografice.



Fig. 4. Uschi Klein, University of Brighton. Foto: Aurelian Stroe.

În lucrarea *Doamnele artei fotografice din România în perioada 1956–1989*, Eugen Negrea a discutat despre contribuțiile unor femei fotograf, precum Hedy Löffler și Clara Spitzer, și despre rolul acestora într-un context profesional dominat de bărbați. Conferențiarul a creionat o biografie colectivă a femeilor fotograf care au activat în perioada comunistă în cadrul Asociației Artiștilor Fotografi. Cu profesii variate, aceste fotografe, amatoare sau profesioniste, s-au arătat preocupate atât de latura estetică, cât și de cea tehnică a fotografiei, participând la competiții naționale și internaționale de profil.

Florin Andreescu, în *Recontextualizarea fotografiilor anonime*, și-a construit demersul în jurul fotografiilor de amator, cu autor necunoscut. Autorul a subliniat importanța acestor imagini pentru înțelegerea trecutului, capacitatea lor de a evoca evenimente, întâmplări și istorii, de a genera semnificații și emoții.



Fig. 5. Participanți la conferință. Foto: Sorin Chițu.



Fig. 6. Expoziția de fotografie Florin Andreescu și aparatură foto din colecția lui Mihai Musceleanu și alte colecții private.
De la stânga: Adriana Dumitran, Florin Andreescu, Mihai Musceleanu. Foto: Sorin Chițu.

Mihai Muscelanu, în *Aparatură fotografică produsă în România la IOR București în perioada 1950–1990. O frumoasă poveste opto-mecanică*, a descris evoluția aparatelor fotografice produse de Întreprinderea Optică Română (IOR București), concentrându-se pe contribuțiile și inovațiile tehnice și contextualizând producția acestora în cadrul istoriei tehnicii românești. Lucrarea a pus accent pe colaborarea, din anii 1980, cu companii prestigioase din domeniul optomecanicii fotografice, precum și pe producția aparatelor foto Orizont, seria a doua, realizate sub licența Regula King, RFG.

Aurelian Stroe, în *O mică colecție, cu multe fotografii, a Editurii Meridiane, în „Epoca de aur”*: „*Monumentele patriei noastre*”, și-a îndreptat atenția asupra colecției *Monumentele patriei noastre*, publicată timp de un deceniu de Editura Meridiane, pentru specialiști și publicul larg. Colecția a fost dedicată monumentelor antice și medievale din România și a inclus material vizual realizat cu contribuția unor fotografi cunoscuți, precum Nicolae Ionescu, Clara Spitzer, Sandu Mendrea. Totuși, proiectul editorial nu a acordat suficientă atenție laturii estetice a publicațiilor și nici ideii de autor, materialul vizual fiind unul colectiv, fără indicarea numelor fotografiilor.

Meritele acestui demers sunt semnificative. Pentru al doilea an consecutiv, manifestarea a reunit specialiști din țară și din străinătate – cercetători, curatori, artiști, colecționari și profesioniști recunoscuți ai domeniului –, contribuind astfel la o înțelegere și apreciere mai profundă a istoriei fotografiei, care rămâne încă insuficient explorată în România. Un aspect esențial al acestui eveniment anual, organizat în colaborare de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și Biblioteca Academiei Române, este diseminarea unor cercetări inedite și contributive. Prin punerea în circulație a arhivelor private, inaccesibile anterior specialiștilor, și introducea în circuitul științific a informațiilor despre ateliere locale și arhive fotografice din provincie, se poate contura o imagine mai corectă a fenomenului fotografic românesc și a consumului de fotografie în diverse perioade istorice.

Ioana Apostol, Ramona Caramela

Expoziția *Romulus Ladea*, Muzeul Național de Artă al României, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024. Curator: Judit Balint.

În octombrie 2023 Muzeul Național de Artă al României a inaugurat o remarcabilă expoziție dedicată creației lui Romulus Ladea (Jitin, jud. Caraș Severin, 1901 – Arcuda, 27 august 1966), figură majoră a sculpturii românești inter- și postbelice. Expoziția a prezentat piese din colecțiile mai multor muzee (MNAR București, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul Național de Artă Timișoara, Complexul Muzeal Arad, Muzeul de Artă Brașov, Muzeul Național Brukenthal, Muzeul Național al Banatului, Muzeul Țării Crișurilor Oradea) și din colecții particulare (col. familiei Ladea și col. Radu Zăciu), fotografii și documente de la Muzeul Național de Artă Contemporană, precum și o înregistrare de la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”. Spre finalul perioadei în care expoziția a putut fi vizitată, organizatorii au lansat și un catalog.

Discursul curatorial propus de doamna Judit Balint s-a concentrat în jurul portretisticii – fără îndoială, capitolul cel mai spectaculos al operei lui Ladea, dar a integrat și compoziții (*Țărancă torcând*, basorelief, lemn, *Iovan Iorgovan*, basorelief lemn, în 2 versiuni, *Pietă*, bronz, 1957, Muzeul de Artă Cluj-Napoca) și câteva nuduri realizate în lut ars, datând din ultima perioadă de creație a artistului.

Elev al lui Dimitrie Paciurea, trecând pentru o scurtă perioadă prin atelierul lui Brâncuși, Romulus Ladea și-a continuat educația artistică la Academia Julian și La Grande Chaumière, experiențe formative care alături de studiul solitar în muzeele pariziene l-au ajutat să își clarifice propriile valori estetice. Nici viziunea lui Paciurea, nici cea a lui Brâncuși nu își vor lăsa amprenta asupra modului său de a concepe forma. Elementul definitoriu al viziunii lui Ladea, plasticitatea pronunțată, găsește însă un corespondent în volumele viguroase din repertoriul lui Antoine Bourdelle, artist a cărui perspectivă a marcat profund câmpul sculpturii românești din perioada interbelică. Cercetări oarecum recente (2017) datorate Adriannei Crainic-Botez au pus în lumină anumite particularități ale aceste filiații, subliniind felul în care principii ale pedagogiei sculptorului francez se regăsesc nu doar în viziunea grandioasă a lui Ladea (*Portretul lui Lucian Blaga*, *Horea*, *Școala ardeleană*), ci reverberează și în pedagogia sa, în ideile de „monumentalitate” și „arhitecturare a sculpturii”. Activitatea pedagogică a lui Ladea la Școlile de Belle Arte din Timișoara și Cluj-Napoca a avut un durabil impact asupra generațiilor de artiști formați în aceste centre, dimensiune pe care actuala expoziție o menționează în segmentul documentar, fără însă a o exploata.



Fig. 1. Romulus Ladea, *Regele Ferdinand I*, 1933, bronz, Oravița, (lucrare dispărută),
foto: Serviciul de Urbanism al Primăriei Oravița.

Pe anumite segmente, tăietura profund virilă a materiei este consonantă viziunilor altor artiști contemporani precum Ion Jalea (la rândul său fost elev al lui Bourdelle), Iosif Fekete (îndeosebi prin contribuția sa la *Monumentul Eroilor Aerului* din București), Oscar Han, etc. Deși componenta retorică și reprezentarea eroizantă îl leagă indestructibil de estetica anilor dintre cele două războaie, Ladea este creatorul unui discurs plastic individualizat, care rezistă și acum probei timpului.



Fig. 2. Aspecte din expoziția Expoziția *Romulus Ladea*, MNAR, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024.
Foto: Corina Teacă.

Expoziția a oferit prilejul de a observa nuanțările expresiei artistice, felul în care tehnica se adaptează calităților tactile și vizuale ale materiei. Astfel, în special în compoziții (*Iovan Iorgovan*, 1936–37, Muzeul Național de Artă Timișoara; *Țărancă torcând*, Muzeul de Artă Brașov, c. 1935–1945, *Crișan*, basorelief lemn, c. 1932–33), lemnul de esență tare este cioplit și cizelat cu o deosebită finețe, obținând diferențieri de textură pentru un efect decorativ accentuat, menite să sublinieze linile sinuoase și dinamice ale desenului. În expunere mai figurează și versiunea din 1934 a basoreliefului ce îl reprezintă pe eroul de basm *Iovan Iorgovan* (Muzeul de Artă Cluj-Napoca), lucrare lăsată de artist într-un stadiu intermediar de execuție, care are darul de a dezvălui etapele procesului creativ, dar care, în același timp, exhibă o altă fațetă estetică, aceea în care volumetria pronunțată este înlocuită de frumusețea liniei și a suprafețelor mult cizelate, sublimând jocul între lumini și umbre. Prin tipul de cioplitură, lucrările realizate în lemn revendică conexiunea cu tradiția folclorică interpretată în sens modernist.



Fig. 3. Romulus Ladea, *Autoportret*, 1934, lemn, lucrare din expoziția *Romulus Ladea*, MNAR, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024. Foto: Corina Teacă.

În perimetrul portretisticii coexistă două zone la fel de importante: cea a portretisticii cu valoare personală, autoportrete și efigiile unor persoane dragi (mama, fiul, tatăl, fratele), și cea a portretelor destinate spațiului public. Autoportretele atrag îndeosebi atenția. O primă lucrare din această serie fixează – nu fără un strop de ironie – imaginea artistului tânăr, semeț, la zenitul energiei sale biologice dar și creatoare. Pentru Ladea este o perioadă fastă a carierei: cu doar un an înainte, în 1933, se inaugurează la Oravița bustul regelui *Ferdinand I* în prezența lui Carol al II-lea, a viitorului rege Mihai I, și a altor personalități, ce marchează o turnură în activitatea sa de monumentalist. Deja profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj-Napoca, artistul primise din partea prefectului din Caraș-Severin comanda acestui bust și altor două: cel al lui Mihai Eminescu și cel al eminentului jurist Damaschin Bojincă. Dintre acestea, bustul regelui Ferdinand a fost

distrus în anii '40, însă celelalte două au supraviețuit și se află pe amplasamentul original, actualmente „Piața Ferdinand”. Tipologic, busturile conservă o anumită doză de convențional, ce contrastează cu operele în care artistul imprimă materiei o energie particulară. Cu toate acestea, modelajul figurilor cu accente pe anumite detalii ale figurii pentru un plus de expresivitate, descrierea simplificată a volumetriei, vorbesc despre remarcabilele sale calități de portretist modern. Poza aleasă de Ladea pentru autoportretul din 1934, confirmată și de fotografiile documentare care susțin întregul parcurs expozițional, probează faptul că atitudinea sa încrezătoare este una asumată, definitivă pentru el ca om și artist într-o anumită perioadă a vieții și carierei. Ciclul autoportretelor, destul de amplu, înregistrează cu fidelitate un evantai de stări și sentimente, de la exuberanță, la melancolie și resemnare în lucrările din ultima perioadă. *Autoportretul* din 1954 (colecția Radu Zăciu) modelat în gips, într-o abordare realistă, are semnificația unei confesiuni.

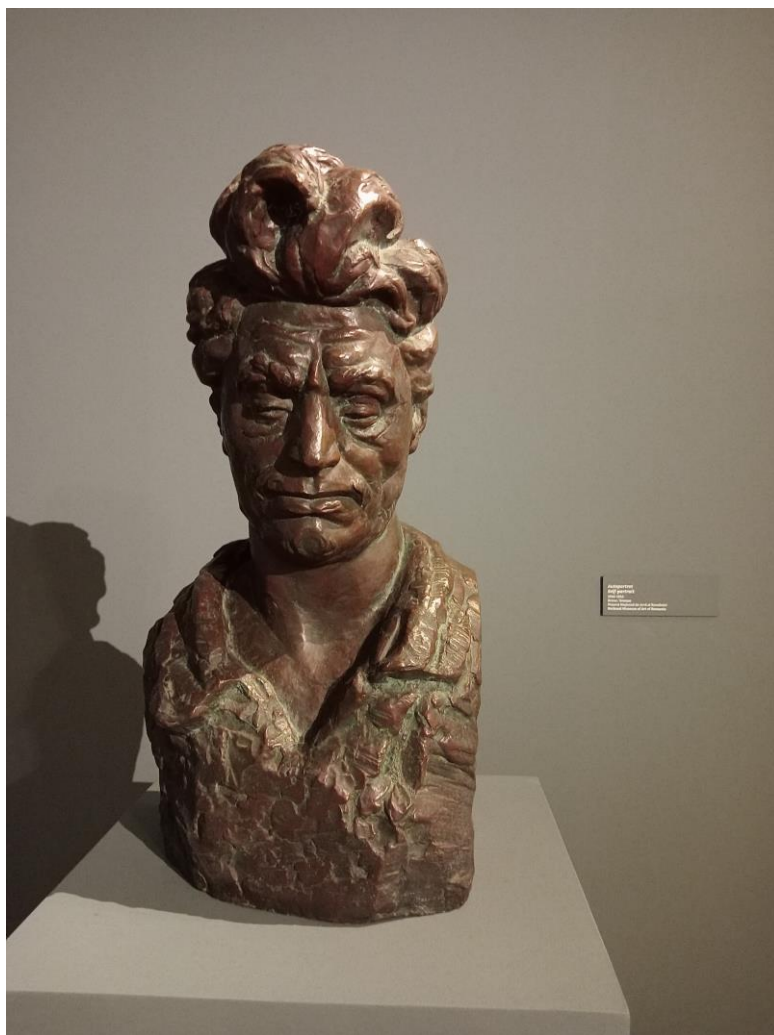


Fig. 4. Romulus Ladea, *Autoportret*, 1954–55, bronz, lucrare din expoziția *Romulus Ladea*, MNAR, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024.
Foto: Corina Teacă.

Nudurile modelate în lut realizate în ultima parte a carierei propun o abordare distinctă care ignoră atât componenta retorică, precum și ideea de monumentalitate în favoarea ritmului molcom, ondulat. Respirând senzualitate, aceste piese sunt conectate cu etapa de maturitate doar la nivel tematic (*Nud*, c. 1935–1945, lemn, Muzeul Național de Artă Timișoara și *Maternitate*, marmură, 1941, Muzeul Național de Artă Timișoara).

Oferind o imagine completă a repertoriului lui Ladea, expoziția se detașează între manifestările similare printr-o foarte inspirată organizare spațială, piesele expuse fiind puse în valoare de superba regie luministică.

Corina Teacă

Expoziția *Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today*, Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming, 20 mai – 22 octombrie 2023

La vasta instituție din Cody, Wyoming, ce poartă numele celebrului cercetaș și showman Buffalo Bill, chiar părinte fondator, în 1895, a localității unde se află muzeul, a fost organizată o amplă expoziție dedicată operei de mare valoare documentară a pictorului Alfred Jacob Miller (Fig. 1). Vestul, indienii, vânătorii și negustorii de blănuri scumpe mai fuseseră pictați de alți artiști înaintea sa, precum Peter Rindisbacher, George Catlin și Karl Bodmer dar Miller a fost unicul mânăitor al penelului care a asistat și a immortalizat una dintre ultimele întâlniri anuale a acestor hoinari ai ținuturilor sălbatice din Munții Stâncoși (cea din urmă întâlnire avea să se desfășoare în 1840). Blănurile prețioase au constituit totdeauna o atracție pentru piața de lux din metropolele Europei și de pe coasta de Est a Americii, ori din China. Din cea de castor era produs fetru fin pentru bicornurile și ținuturile domnilor eleganți iar pielicelele de hermină căpătau pelerinele de ceremonie, imperiale și regale, sau mantourile de iarnă ale doamnelor din aristocrație. Dar, la finele celei de-a patra decade a secolului al XIX-lea, odată cu apariție țilindrului din mătase, în 1836, comerțul cu piei de castor a început să decadă și vânătorii au trebuit să-și caute alte ocupații.

Sezonul de vânatoare era iarna, când animalelor le creștea blana groasă și mătăsoasă, potrivită pentru confecționarea gulerelor și căptușelilor de paltoane și giubele bogate. Pentru ca vânătorii cu capcane – numiți *trappers* – să nu mai coboare de la munte, în sezonul cald, pentru a-și vinde pieile și a se aproviziona pentru anul următor, un mare negustor de blănuri, William Ashley a considerat mai lucrativ să stabilească o întâlnire anuală, la începutul verii, într-un loc ușor accesibil tuturor. Preluând termenul francezesc de „rendez-vous” (mai ales că, între vânători se aflau mulți francezi și meșteșugari canadieni), aceste întruniri anuale – ceva între târg și serbare câmpenească – au început să se țină, cu regularitate, din 1824. În căruțe trase de boi sau de catări, negustorii transportau, pe distanțe uriașe, mărfurile necesare vânătorilor: arme, praf de pușcă, plumbi, câni și ibrice de metal, ploști, cuțite, topoare, făină, cafea, zahăr sau melasă, whiskey (cel mai răvnit, deși era de proastă calitate...), păături, materiale textile, corturi, cămăși, pălării, etc. și le schimbau pe piei. Urma o petrecere generală care dura cam două-trei săptămâni în care, pe lângă interminabile bacanale și jocuri de noroc, adesea terminate cu bătăi și chiar crime, se organizau diferite concursuri de călărie, de tras la țință, de fugă, sărituri și trântă, se cânta în jurul focurilor de tabără și se relateau aventurile de peste an. Atmosfera era pitorească, plină de culoare, mai ales că, la troc și beție, se alăturau și indienii din împrejurimi. Adesea erau contractate căsătorii între vânători și tinere indiene, de obicei fiice ale unor căpetenii ce trebuiau „cumpărate” de la tații lor iar prețul era uneori foarte mare, mai ales dacă fata era tânără, frumoasă și fecioară: cai, păături, arme, gloanțe, pulbere, cuțite, crățiți și câte un butoiș de whiskey era prețul standard.

Un participant constant la aceste întâlniri era un aristocrat scoțian, fost combatant în campaniile napoleoniene, căpitanul William Drummond Stewart (1795–1871). Fiind al doilea născut și neavând perspective a moșteni, prea curând, titlul de baronet ce-l deținea fratele mai vârstnic, se expatriase în Statele Unite, în 1832 – mai ales că, în familie, era văzut ca o oaie neagră pentru că era tatăl unui copil nelegitim făcut cu o servitoare. Dar, în America se simțea în largul său, trăia după pofta inimii, participa la vânători în preerie, se împrieteniise cu localnicii, trappers sau indieni și era iubit de toți pentru generozitatea sa fără egal. În 1837, aventurierului scoțian i-a venit ideea să angajeze un plastician care să-l însoțească la acel „rendez-vous” anual, la Green River Valley. Alegerea s-a oprit asupra unui tânăr pictor din Baltimore, Alfred Jacob Miller (1810–1874) (Fig. 2) care efectuase un stagiul de doar un an la École des Beaux Arts din Paris, ca simplu audient, dar se remarcase printre colegii care îl porecliseră „Rafaelul american”. Călătorise apoi în Cetatea Eternă și luase contact cu stipendiștii beneficiari ai Premiului Romei.



Fig. 1. Afișul expoziției *Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today*.

Miller era pictor de studio, în special portretist și copist al operelor măștrilor din vechime, pentru care găsisese piața potrivită în Baltimore, oraș prosper, cu locuitori bogați și amatori de artă. Era însă, un plastician cu prea puțină experiență în plein-air. Dar perspectiva de a călători în Vest și, mai ales, onorariul substanțial ce-i era oferit, l-au mobilizat. Experiența acelei excursii de 6 luni în ținuturile greu accesibile și încă sălbatice ale Vestului i-a marcat întreaga carieră în care, pe baza documentației adunată cu acel prilej, a executat circa 1.000 de lucrări în diverse tehnici (ulei, acuarelă, laviu, tuș, creion).



Fig. 2. Alfred Jacob Miller, Autoportret, c. 1850, ulei pe pânză, The Walters Art Museum, Baltimore.

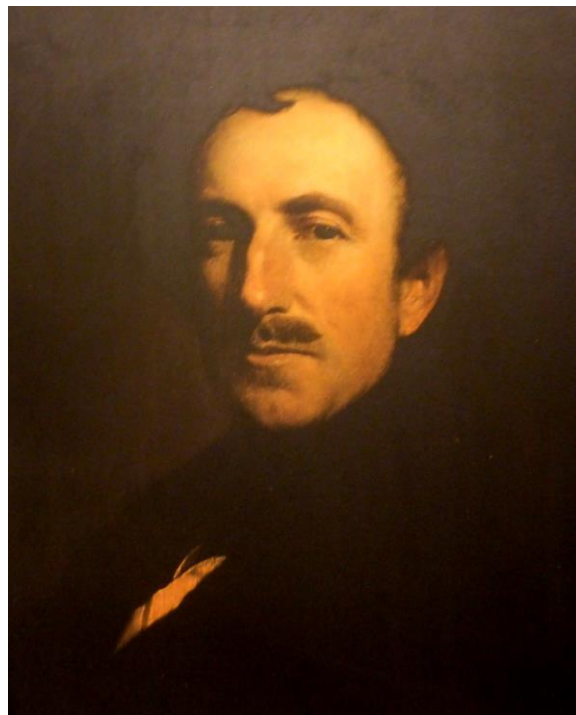


Fig. 3. Henry Inman, Portretul lui Sir William Drummond Stewart, 1844, ulei pe pânză, Joslyn Art Museum, Omaha.

Căpitanul Stewart (Fig. 3), înalt și suplu, cu un nas acvilin, proeminent, sub care cultiva o mustăcioară elegantă, se adaptase mediului pe care-l îndrăgea și umbla îmbrăcat, ca toți ceilalți, în haină și jambiere de piele, cu franjuri, și încălțat cu mocasini. Dar continua să se poarte ca un senior și ca un soldat: dădea ordine, impunea reguli stricte, era irascibil și nu ezita să-i pedepsească pe aceia care nu le respectau. Între patron și artist s-a iscat un conflict pe tema supunerii sale la îndatoririle generale ale celorlalți membri ai expediției anume îngrijirea și hrănirea calului, ridicarea și strângerea cortului personal ori efectuarea serviciului de gardă, ignorându-i specializarea pentru care fusese angajat. După un schimb de replici, Miller a fost iertat de aceste sarcini pentru a se putea dedica integral documentării excursiei. Dar și așa, pentru el, a fost o perioadă grea: nu era obișnuită să petreacă multe ore în șa, pe orice vreme, fie soare torid, fie ploaie și vânt, căci deplasarea se făcea exclusiv călare, nici să doarmă în cort, direct pe pământ și să se hrănească numai cu vânat, fără condimente, fără vegetale și fructe proaspete.

Stewart nici nu ar fi putut să se poarte altfel decât sever și imperativ în poziția sa de șef al marelui convoi cu care plecase din St. Louis, la sfârșitul lunii aprilie 1837, deplasându-se spre punctul de întâlnire din Munții Stâncoși. Acest convoi era compus din 45 de călăreți, mulți cai de schimb și animale de povară precum și 22 de căruțe pline cu mărfuri pentru troc și delicatese pentru elegantele mese festive ce Stewart obișnuia să le ofere anturajului și prietenilor (sardele conservate, șunci afumate, șampanie și vinuri fine, brandy și coniac francezesc, tutun, ceai și cafea, ciocolate și alte dulciuri de care atât vânătorii cu capcana cât și indienii nu auziseră și nu gustaseră până atunci).

Acel „rendez-vous” a durat trei săptămâni. După zilele de petrecere și de troc, căpitanul Stewart și numerosul său grup a plecat mai departe, spre Wind River Mountains, ca să vâneze și să pescuiască timp de alte câteva săptămâni, întorcându-se la St. Louis la începutul lunii octombrie. În acest interval, Miller a realizat cam 200 de schițe în creion și 87 laviuri și acuarele, toate numerotate și etichetate. După care, în atelier, a finisat câteva dintre ele, selectate de Stewart, și le-a transpus în ulei pe pânză, executând 18 picturi, unele de mari dimensiuni. Câteva dintre primele picturi, terminate în 1838, au fost expuse, cu mare succes, în

orașul său, Baltimore, iar anul următor, când erau gata toate celelalte pânze comandate de Stewart, le-a prezentat la Galeria Apollo din New York, unde au făcut senzație.

Între timp, fratele mai mare al lui Stewart murise iar căpitanul în retragere moștenise titlul de nobleț și Castelul Murthly din Scoția unde, în vara anului 1840, l-a invitat pe pictor și l-a tratat princiar, ca pe un membru al familiei. I-a pus la dispoziție un spațiu agreabil de lucru chiar lângă vasta bibliotecă a castelului. Acolo acesta a mai executat câteva lucrări în timpul unei șederi de doi ani, atât subiecte din Vest cât și teme religioase, comandate de Sir William. Multe erau, însă, compoziții cu evenimente pe care artistul nu le cunoștea dar care-i fuseseră relatate de patronul său ce și le dorea immortalizate, așa cum a fost *Attack of the Crow Indians*, întâmplare dramatică petrecută în 1833, cu 4 ani înaintea începerii colaborării dintre cei doi. Miller nu se simțea prea sigur atunci când trebuia să elaboreze lucrări de dimensiuni excepționale. Îi era mai la îndemână să picteze pe suprafețele mici ale unui caiet de schițe. Când aborda pânze mari se observau carențe la anatomia umană și animală, pierderea scării perspective, umplerea spațiilor din fundal cu peisaje fanteziste, spectaculoase dar fără legătură cu mediul natural în care se desfășurase inițial acțiunea. Nu trebuie uitat că Miller era un adevărat copil al secolului său și un romantic prin excelență. De aceea, caii pe care-i picta el erau de rasă pur-sânge arab sau englez, înalți, cu picioarele subțiri și capetele fine, cu ochii focși și nările dilatate, ca aceia pictați de Delacroix sau Gericault, fără a avea vreo legătură cu mustangii mici, păroși și bine legați, abia îmblânziți de indieni, cu coame și cozi stufoase, pline de scaieți. Demn urmaș al peisagiștilor din vechime, Miller respecta legea tritonității și peisajul fantezist de tip „*mirabilia mundi*” al lui Joos de Momper, pictorul flamand de la cumpăna secolelor al XVI-lea și al XVII-lea: în prim plan tonalități brune, întunecate, în planul secund nuanțe de verde care, spre fundal, treceau în albastru deschis, luminându-se spre un orizont strălucitor, cu soare la răsărit sau la asfințit. Chiar modul de reprezentare a arborilor și a frunzișului din picturile sale erau tributare măștrilor din Secolul de Aur al picturii neerlandeze.

Nu fusese stabilit un onorariu pentru lucrările lui Miller iar Sir William îi plătea atâta cât considera el că meritau acele opere de artă însă îi dădea totală libertate de mișcare, o generoasă ospetie și nu avea pretenții de exclusivitate asupra temelor sau a schițelor originale (așa cum procedase un alt explorator european al preeriilor nordice, prințul Maximilian zu Wied-Neuwied, cu schițele lui Karl Bodmer). De aceea artistul le-a reluat de mai multe ori, la comanda altor amatori. Astfel, pentru William T. Walters, un bogat colecționar din orașul său natal, în 1858–1859, a finisat 200 de acuarele după schițele originale (aflate actualmente la Walters Art Museum din Baltimore), alte 40 au fost făcute pentru Alexander Brown și încă 37 la comanda lui William C. Wait. Toate aceste lucrări erau însoțite de explicații privind locul și momentul în care s-a desfășurat respectiva acțiune, folosindu-se notițele făcute în timpul aventurii în Vest¹. Într-un registru a ținut o strictă evidență a tuturor lucrărilor executate și a beneficiarilor acestora.

Mare admirator al lui George Catlin, Stewart l-a pus în legătură pe Miller cu artistul cu două generații mai vârstnic, care se impusese ca prim portretist al indienilor din Vest și ilustrator al vieții cotidiene și a ceremoniilor băștinașilor, totul adunat în Galeria Indiană cu care a cutreierat orașele americane și câteva capitale europene. Cei doi s-au întâlnit de mai multe ori la Londra, unde Miller a zăbovit un timp, după ce terminase picturile pentru Sir William. Se pare că unele compoziții ale lui Catlin sau relatările acestuia l-au inspirat pe mai tânărul artist care a executat câteva picturi cu așezări indiene din zone pe care nu le vizitase.

Cu educație aristică de primă mână, deprinsă, fie și pentru scurt timp, la prestigioase școli în Europa – așa cum nu avusese Catlin și alți pictori contemporani care se dedicaseră temelor vestice –, Miller nu se putuse debarasa de lecția picturii romantice a timpului său. Mai mult decât Delacroix, o înfluență puternică o avusese asupra sa cunoștința cu Horace Vernet ce se petrecuse la Roma, celălalt focar de artă pe care îl vizitase și unde lucrase copii după picturile din galerii publice. Așa că nu este de mirare că Miller a romanțat în cel mai înalt grad Vestul și viața simplă a indienilor și vânătorilor cu capcana. Evenimentul la care participase în Green River Valley desfășurându-se în timpul verii, el nu i-a putut vedea pe vânători în timpul activității obișnuite, de iarnă, cercetându-și cursele, jupuind animalele prinse și argăsind pieile. Toți cei care apar în compozițiile sale sunt în poziții relaxate, la odihnă, la masă sau în timpul festivităților organizate cu ocazia întâlnirii. A realizat câteva portrete, bust sau figură întreagă, de trappers, în special cei foarte apropiați ai patronului său, precum Antoine Clement, un vânător de origine canadiană, ce-i devenise indispensabil astfel că Sir William l-a luat în Scoția, ca

¹ Lucrarea *Rendezvous*, acuarelă, 21,6 × 36,5 cm, executată pentru William T. Walters, este însoțită de următoarea descriere: „Scena reprezentată este o preerie largă; întreaga câmpie este punctată cu sălașuri și corturi, și grupuri de indieni care stau în jurul lor. În râul din prim plan indienii fac baie; spre stânga se ridică o colină care domină câmpia pe care stau câțiva războinici și femei indiene. În mijlocul lor se află Căp[itanul Jim] Bridger într-o armură de oțel, completă. Acest domn era un faimos muntean și îndrăznim a spune că nimeni din cei care au clătorit aici în ultimii 30 de ani nu a putut să nu-l vadă sau să nu audă de el. Armura completă a fost adusă din Anglia și oferită Căp[itanului] B. de comandantul nostru [Sir William Drummond Stewart, n. ASI]; era o copie a acelora purtate de gărzile călări engleze și a creat senzație când a purtat-o în anumite ocazii”. (Cf. Marvin C. Ross (editor), *The West of Alfred Jacob Miller (1837), from the Notes and Water Colors in The Walters Art Gallery*, University of Oklahoma Press, Norman, 1968, plate 148).

valet, îmbrăcându-l în straie specifice din Highlands. Rămâne un mister dacă acel fiu al preeriilor și munților, obișnuit cu hainele sale simple și comode, din piele de căprioară, se simțea bine cu genunchii goi, purtând kilt și sporran, iar pe cap glengarry în loc de căciulă de blană...

Așa cum era de așteptat pentru un angajat cu misiune specială de a ilustra aventurile cinegetice ale stăpânului său, în mai toate compozițiile cu acțiune dramatică și multiple personaje, Sir William apare în centrul imaginii, conversând cu indieni și trappers, dând ordine subalternilor sau, călare pe un focus bidiviu alb, conducând cavalcada spre turma de bizoni ce urmau să o vâneze.

Foarte îndrăgostit de experiențele dobândite în Lumea Nouă și dornic să le facă cunoscute și altora, Stewart a publicat, anonim, două romane, în 1846, *Altowan, or, Incidents of Life and Adventure in the Rocky Mountains by an Amateur Traveler* și *Edward Warren*, în 1854.

După moartea lui Stewart, în 1871, colecția sa de picturi cu teme din Vest, cu vânători și indieni, a fost scoasă la licitație și lucrările sau răspândit. Dar, printr-un noroc, multe au ajuns cu timpul, înapoi în America, și chiar în statul Wyoming, zona în care se desfășurase acel „rendez-vous”. Cu ocazia acestei expoziții au fost adunate pentru prima dată laolaltă acele lucrări după ce s-au aflat în posesia artistului, a patronului său ori a altor comanditari ulteriori. În expoziția de față, cele 65 de lucrări de pe simeză provin exclusiv din zonă, de la doi importanți colecționari particulari, de la National Museum of Wildlife Art din Jackson și de la The American Heritage Center de la University of Wyoming din Laramie, precum și 21 din cele 33 de opere aflate în posesia muzeului organizator. 11 acuarele și laviuri fac parte dintre cele 87 realizate de artist în timpul călătoriei. Ele poartă încă numărul de ordine ce i-l dăduse artistul spre a le putea identifica și a le așeza într-o ordine, conform desfășurării lor cronologice. Dintre cele 28 de pânze de mari dimensiuni, 9 au fost expuse cu această ocazie.

Spre a oferi câteva sugestii asupra epocii în care au fost realizate aceste opere pline de vivacitate, organizatorii au amplasat, din loc în loc, obiecte legate de vânătoare și de trappers. Într-o vitrină este așezat un castor împăiat, alături de lemnele pe care le roade și cu care își construiește vizuina subacvatică (Fig. 4). Tot acolo era o pereche de mănuși confecționată din blană de castor, potrivite pentru geroasele ierni din Munții Stâncoși. În altă vitrină erau două pistoale, unul cu cremene, ce i-a aparținut cunoscutului trapper Jedediah Smith, și altul cu capsă, ambele folosite în egală măsură în epoca vânătorii animalelor cu blană scumpă. *Altowan*, romanul scris de William Drummond Stewart se afla și el într-o vitrină (Fig. 5).

Așa cum se întâmplă de obicei în opera unui artist, schițele luate pe moment sunt mai expresive și mai pline de nerv decât lucrarea finală, transpusă în material definitiv, de obicei ulei. Pe simeză impresionau prin prospețime niște schițe rapide precum *Vânătoare de elan în Munții Stâncoși*, *Moartea elanului* sau *Bizon rănit trântind un vânător ce-l urmărea* (Fig. 6) mult mai mult decât uleiuri precum *The Lost Greenhorn* (Ageamiul pierdut) (Fig. 7) sau cromolitografia cu același subiect dar intitulată *Pierdut în preerie* – ilustrarea unei întâmplări reale din timpul excursiei când bucătarul britanic al grupului care, plictisindu-se lângă oalele și tigăile sale, a decis să profite și el de puțină relaxare și a plecat de unul singur la vânătoare de bizoni dar sa pierdut și a trebuit să fie căutat și recuperat de tovarășii săi mai experimentați.

La fel de vibrantă este acuarela care prezintă momentul sosirii la „rendez-vous” a căpitanului Stewart care era întâmpinat, cu entuziasm, de indienii ce-l cunoșteau și care galopau spre el slobozindu-și puștile în aer (Fig. 8). Pânza de mari dimensiuni, pictată în ulei, *Tabăra noastră* este fărâmițată, are prea multe puncte de interes care-ți distrag atenția și nu poate fi observat ansamblul, totul dominat de o nuanță de roz a cerului din zori de zi (Fig. 9). *Scalpul* este o lucrare cu mai multe variante, 7 la număr, în diverse tehnici, laviu, acuarelă sau ulei. Ea reprezintă un indian care, cu dificultate, urcă un povârniș stâncos, aruncând o privire de sălbatică satisfacție spre vale, unde se desfășurase o luptă; în mână cu care ține căpăstrul calului strânge și trofeul însângerat ce-l luase de la un dușman răpus în confruntare (Fig. 10). Față de alte opere ale sale, aceasta este cam convențională și evident, rod al imaginației, fără un motiv *de visu*, ca celelalte realizate. Și *Mireasa trapperului* a avut 9 variante, două în acuarelă și guașă iar restul în ulei pe pânză (Fig. 11). Ea surprinde momentul în care, după schimburile de daruri, tatăl își încredințează gingașa și timida fiică tânărului trapper care-i întinde mâna cu un gest de feciorelnică emoție și duioșie, ceea ce nu prea era cazul în societatea aspră a vânătorilor din munți. Mireasa era îmbrăcată într-o roche de piele albă – nuanța purității – ceea ce era imposibil de obținut cu metodele primitive de tăbăcire a pieilor întrebuințate de indieni. Scena este puternic romanțată pentru a răspunde gustului societății urbane contemporane care vedea, în continuare, în indian pe „bunul sălbatic” al iluminismului. Imaginea pare o ilustrare a versurilor lui Walt Whitman din „Cântec despre mine însumi” deși, acest poem a văzut lumina tiparului în 1860, mult timp după ce Miller pictase compoziția, așa că aceasta ar putea fi, mai degrabă, un model pentru poet de a pune în stihuri reprezentarea plastică².

² Walt Whitman, *Poeme*, Traducere și prefață de Mihnea Gheorghiu, București, 1960, p. 68:

„O nuntă am văzut în Far West, în plin camp, un vânător era mire și-o tânără piele-roșie mireasă,



Fig. 4. Castor și mănuși din blană de castor.

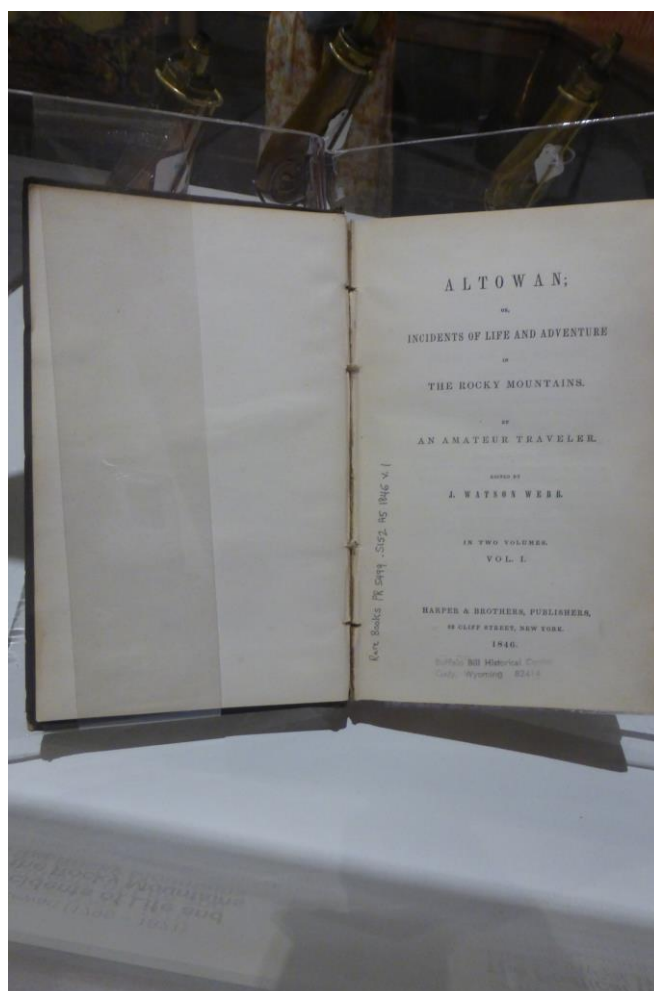


Fig. 5. Romanul *Altowan* scris de Sir William Drummond Stewart, 1846.

Alături ședeau tatăl ei și prietenii lui, cu picioarele strânse cruciș și fumând în tăcere; purtau mocasini, iar pe umeri lungi pături și aspre; Pe-o moviliță, jumătate culcat, sta acel ne-ntrecut făcător de capcane, îmbrăcat numai în piei, cu gâtul păzit de-o barbă stufoasă, cu o coamă luxuriantă, și de mână ținându-și femeia;

Ea avea gene lungi, capul gol, iar șuvițele drepte și grele ale părului ei unduiau peste trupul frumos ajungându-i la glezne”.

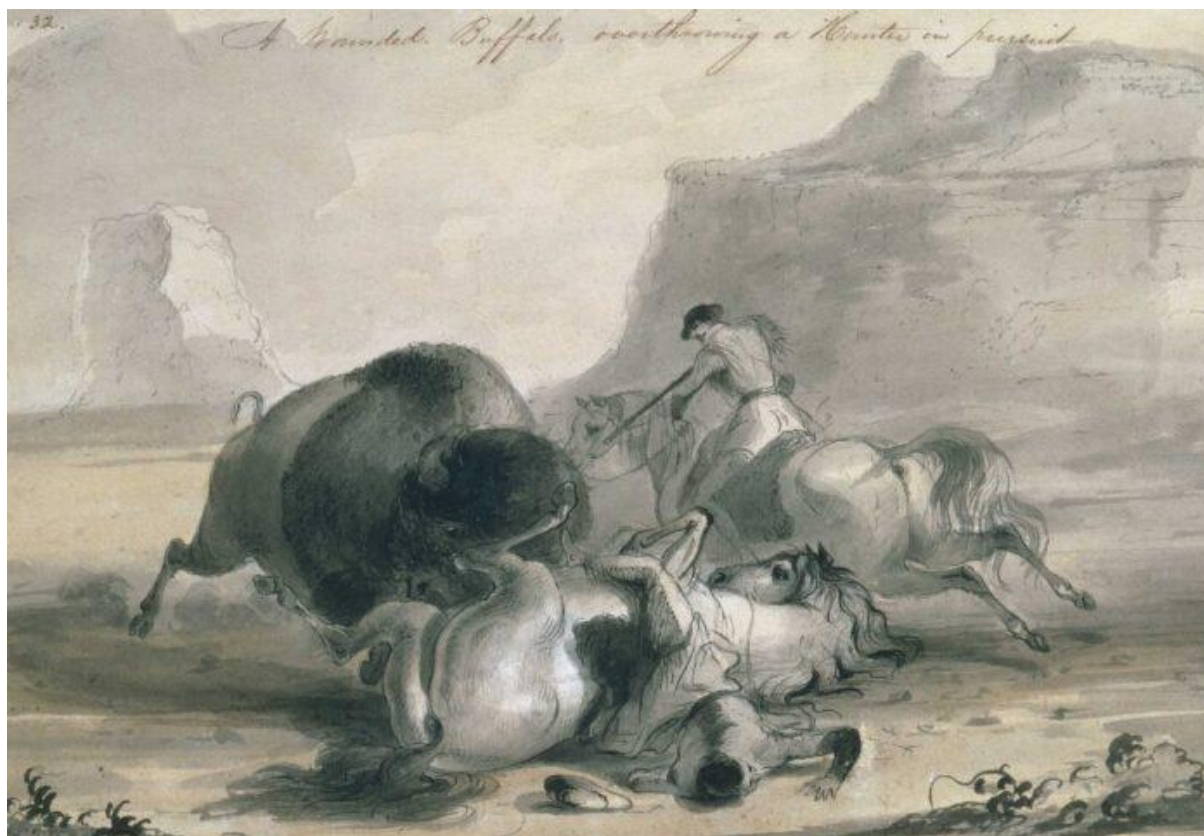


Fig. 6. Bizon rănit trântind un vânător ce-l urmărea, laviu, National Museum of Wildlife Art, Jackson



Fig. 7. Ageamiul pierdut, c. 1860, ulei pe pânză, Buffalo Bill Center of the West, Cody.



Fig. 8. Întâmpinându-i pe trapperi, acuarelă, c. 1837, Buffalo Bill Center of the West, Cody.



Fig. 9. Tabăra noastră, ulei pe pânză. c. 1846–1860, Buffalo Bill Center of the West, Cody.



Fig. 10. Scalpul, c. 1865, ulei pe pânză, American Heritage Center, University of Wyoming, Laramie.

Foarte veridic și impozant este portretul lui *Louis, trapper din Munții Stâncoși*, immortalizat în timp ce își bate cu vergeaua, în țeava puștii, noua încărcătură după ce a doborât un cerb pe care își sprijină, victorios și posesiv, un genunchi (Fig. 12). Lucrarea este plină de imediateță și dă amănunte prețioase asupra vestimentației unui vânător cu capcana: bluză și pantaloni din piele moale, cu franjuri lungi, mocasini și un fel de glugă din blană decorată cu pene. Îmbrăcămintea albilor care populau acele pustietăți nu era cu nimica diferită de a băștinașilor. Singura diferență o aduceau aspectului lor bărbile și mustățile stufoase, care le fereau într-o oarecare măsură fețele de intemperii și de frig.

Spre a intra în spiritul acelor vremuri, vizitatorii își puteau face fotografiile costumați ca vânători, având drept fundal un peisaj montan pictat de Miller și punându-li-se la dispoziție niște mantale făcute din pături, albe sau roșii, furnizate de Hudson's Bay Company, cornuri pentru pulbere care se agățau în bandulieră și piei de castor întinse, spre argăsire, pe o ramă circulară, elastică, de salcie. Așa se învață cel mai ușor și se reține cel mai bine, prin mimetism și experiență personală, o expoziție și opera unui artist!

Miller și opera sa au atras un mare număr de cercetători și au creat o bibliografie substanțială. Cel dintâi care l-a redescoperit, la multe decenii după ce pictorul trecuse în lumea dreptilor, a fost istoricul Bernard DeVoto care, în 1947, a publicat celebra lucrare *Across the Wide Missouri*³ dedicată epocii de înflorire a negoțului cu blănuri și a vânătorilor cu capcane în care vorbește pe larg de creația plastică a artistului și de experiența sa în Vest, în compania lui Stewart. A fost, de asemenea, unul din dragile subiecte de studiu, de-a lungul multor ani, a unuia dintre colaboratorii noștri, semnatar al unor studii apărute în revista „Studii și

³ Bernard DeVoto, *Across the Wide Missouri*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1947.

Cercetări de Istoria Artei”⁴, dr. Ron Tyler, fost muzeograf apoi director la Amon Carter Museum din Fort Worth, Texas, care în 1974 a fost curator al mării expoziții „Vestul american” deschisă la Sala Dalles, ocazie cu care i-am făcut cunoștința și am legat o trainică prietenie de-o viață. În 1982, Tyler a editat un impozant catalog raisonné, *Alfred Jacob Miller: Artist on the Oregon Trail*⁵, esențial instrument de lucru dar și operă majoră și definitivă consacrată creației acestui artist. În tomul *Western Art, Western History. Collected Essays* din 2019 – volum cărui i-am redactat două recenzii⁶ – i-a dedicat plasticianului unul dintre capitole, „A New and Wider Field”: *Alfred Jacob Miller and the Rendezvous of 1837*.⁷ În sfârșit, în volumul *In Honorem, Adrian-Silvan Ionescu 70*, m-a onorat semnând un studiu intitulat *Alfred Jacob Miller's "The Indian Guide"*.⁸

Expoziția *Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today* – ce urma a fi itinerată, în 2024, la Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art din Indianapolis - a adus în actualitate opera unui pionier al artei documentariste care a fost martorul atent și istoriograful în imagini al un fenomen unic - economic-social-politic și intercultural - care a marcat expansiunea civilizației de factură euro-americană spre Vest și a deschis calea exploratorilor, cartografilor, geologilor, botaniștilor, antropologilor, ecologiștilor și, ulterior, turiștilor spre cunoașterea acelor ținuturi mirifice.



Fig. 11. Mireasa trapperului, 1845, ulei pe pânză, Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Indianapolis.

⁴ Ron Tyler, *Karl Bodmer and the American West*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 5 (49)/2–15, p. 9–43; Idem, *The Role of the Exploration Artist: Louis Choris and the Kotzebue Expedition, 1815–1818*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 11(55)/2021, p. 43–76.

⁵ Ron Tyler (editor), *Alfred Jacob Miller: Artist on the Oregon Trail*, with a catalogue raisonné by Karen Dewees Reynolds and William R. Johnston, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1982.

⁶ Vezi *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 10 (54)/2020, p. 217–224; *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tomes LVII–LVIII/2020–2021, p. 239–244.

⁷ Ron Tyler, *Western Art, Western History. Collected Essays*, The University of Oklahoma Press, Norman, 2019, p. 97–135.

⁸ Marian Țuțui, Aurelian Stroe (coord.), *In Honorem, Adrian-Silvan Ionescu 70*, București, 2022, p. 365–374.



Fig. 12. Louis, trapper din Munții Stâncuși, acuarelă, Buffalo Bill Center of the West, Cody.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Partea nevăzută a colecției Liana și Dan Nasta – obiecte de cult și laice*, Muzeul Colecțiilor de Artă, 8 noiembrie 2023 – 17 martie 2024

Muzeul Colecțiilor de Artă, unde, în 2019, a fost făcută o importantă donație din colecția Liana și Dan Nasta, a avut salutară inițiativă de a organiza o expoziție cu obiecte ce nu au fost selectate pentru expunerea permanentă a instituției, acelea care sunt păstrate în depozit și nu sunt văzute decât de muzeografi și specialiști.

Dan Nasta (1919–2015), actor, regizor, estetic și *connaissanceur* pasionat de obiecte vechi, a fost unul dintre cei mai importanți colecționari români ai secolului XX și începutului următorului (Fig. 1). Om de gust, cu vaste lecturi și un impresionant muzeu imaginar, clădit cu temeinicie, în timpul călătoriilor prin țară sau străinătate, de la Londra la Sankt Petersburg, Dan Nasta plănuia încheierea unei colecții ce urmărea teoria lui N. Iorga privind „sinteza românească”, acumularea unei mari varietăți de forme ale culturii materiale din ținuturile învecinate și topirea lor în bogăția formală locală. Așa că, în eleganta sa locuință ce începuse să aducă a muzeu, se găseau, în cea mai bună vecinătate, mobile săsești și ulcioare habane sau blide de Kutny, alături de covoare oltenești sau basarabene și tapiserii franțuzești, icoane pe lemn din Valahia sau pe sticlă din Transilvania, porțelanuri de Delft sau de Sèvres și plăci de ceramică persană, chivoturi, sfeșnice și

candele de argint, farfurii și căni de bere din zinc, figurine de Tanagra și sculpturi gotice, xilogravuri cu temă biblică de Albrech Dürer, portretul conchistadorului Francisco Pizarro după o gravură a lui José Maca sau litografii cu subiecte autohtone de Michel Bouquet și Auguste Raffet, argintărie liturgică și evanghelii cu ferecături de argint, portrete de domnitori ori boieri fanarioți, bărboși, și de baronese ori contese austriece purtând peruci pudrate, etc.



Fig. 1. Dan Nasta, 25 ianuarie 2009, foto ASI.

După ce a adunat o impozantă și variată colecție de artă pe care și-a aranjat-o cu știința regizorului și a scenografului în vasta sa locuință de pe str. Rozmarin – unde primea pe oricine era interesat să o admire și să-i afle poveștile, rostite teatral, ca pe o scenă, de împătimutul „castelan” – a decis că această colecție, încheată cu multă trudă și sacrificii, trebuie să capete statut muzeal. Și, a donat o bună parte a ei spre amenajarea Palatului brâncovenesc de la Mogoșoaia care acuma se mândrește cu acel valoros patrimoniu. Mare admirator al lui Constantin Brâncoveanu – cu care, în sinea sa, se identifica și pe care îl adula pentru gustul rafinat cu care crease un stil național – Nasta a plasat cu mare judiciozitate fiecare obiect în sălile palatului, imaginând un traseu firesc ce se încheia în marea Sală a Sfatului și a reconstituit, cu geniu, fastul aulic brâncovenesc.

Dar locuința continua să-i fie doldora de obiecte prețioase și visa ca acel spațiu să devină vizitabil de publicul larg nu doar de inițiați și de intimi. Insistentele sale diligențe pe lângă trecătorii miniștrii ai Culturii sau pe lângă diferite oficialități municipale ori județene s-au lovit de o inexplicabilă obtuzitate. Peste tot se arăta disponibilitate până la un punct, acela financiar: era pusă întrebarea dacă această colecție este susținută și de vreo fundație sau asociație privată, a donatorului, care să asigure funcționarea unui muzeu, cu personal de specialitate și sistem de pază, toate acoperite din speze proprii. Ceea ce nu era cazul. Căci fabuloasa colecție avea o valoare inestimabilă iar donatorul trăia dintr-o pensie destul de modestă. Spre a stimula instituțiile de cultură contactate de colecționar să accepte donația fără condiții, reputatul istoric de artă, Călin Demetrescu a editat un mic catalog al colecției ce a fost publicat, în tiraj confidențial, de Editura UNARTE, în 2012: *Un vis împlinit. Colecția Liana și Dan Nasta*. Dar, pe moment, demersul nu a avut succesul scontat și oficialitățile nu au putut fi convinse să primească donația. I-a făcut însă, o enormă bucurie, colecționarului care a privit cu atenție paginile tipărite și a mângâiat copertile micului volum.

Personal am făcut demersuri la conducerea Academiei Române în vremea președinției acad. Ionel Haiduc care a avut drept efect imediat desemnarea unei comisii formată din doi iluștri academicieni, Dan Berindei și Răzvan Theodorescu, pentru a stabili valoarea și importanța colecției. Pe 10 februarie 2012 i-am însoțit pe cei doi magiștrii ai istorie și istoriei artei (Fig. 2-3) iar domniile lor au fost impresionați de cele văzute și au redactat un referat elogios care urma să convingă Biroul Prezidiului Academiei Române de necesitatea acceptării donației. Când totul era aproape gata de finalizare și de împlinire a visului marelui

colecționar, moartea subită a soției acestuia a stopat donația din cauza că aceasta era concepută pe numele amândurora și unul dintre ei nu mai putea semna actul de ofertă. Dan Nasta i-a supraviețuit soției încă trei ani dar era se afla într-o stare de avansată degradare fizică și mentală, ținut la pat în urma unei căzături și a fracturării colului femoral și afectat de Alzheimer.



Fig. 2. Acad. Dan Berindei și acad. Razvan Theodorescu admirând o icoană din colecția Nasta, 10 februarie 2012, foto ASI.



Fig. 3. Dan Nasta prezentându-și colecția academicienilor Dan Berindei și Razvan Theodorescu, 10 februarie 2012, foto ASI.

Abia după trecerea la cele veșnice a lui Dan Nasta, visul său a putut fi concretizat de nepoții săi, domnul și doamna ing. Mihai Nasta: Colecția Liana și Dan Nasta a fost inaugurată, cu o ceremonie specială, la Muzeul Colecțiilor de Artă pe 11 decembrie 2019. Dar, în expunere nu au putut fi incluse toate obiectele care constituiau acea donație. Astfel că, expoziția de față dă la iveală ceea ce se află ascuns în depozite și în perfectă conservare, în depozite.

Este știut că Dan Nasta poseda o importantă colecție de scoarțe și covoare țărănești de mari dimensiuni care, cu greu putea fi expusă în totalitate. După 1990 acestea au văzut, public, lumina simezei de câteva ori, întâi în 1992 și 1993 într-un spațiu neconvențional precum Palatul Potolgi – proaspăt restaurant dar care nu primise o destinație precisă, avea pereții goi și nici un alt exponat – apoi, tot în 1993, la Muzeul Național Cotroceni, urmată, în anul următor, de Galeria Catacomba de la subsolul Palatului Romanit (Muzeul Colecțiilor de Artă, sală dispărută între timp), pe atunci coordonată de pictorul Sorin Dumitrescu sau, în 1996, în vasta sală de la Etaj 3/4 a Art Expo din Teatrul Național (actualmente dispărută din orizontul expozițional al Capitalei primind alte utilități, mai potrivite, probabil, artei spectacolului) ori la Sala Constantin Brâncuși de la Palatul Parlamentului (1998).

Așa că acuma, din depozitul muzeului au fost scoase la lumină scoarțele care impresionează cu prospețimea cromaticii și cu splendoarea decorului fitomorf, avimorf, zoomorf și antropomorf (Fig. 4): doamne cu crinolină și umbreluță deschisă spre a se feri de soare sunt încadrate de păsări stilizate sau sunt prinse în dans, cu mâinile în șold; pe o scoarță cu fond negru, din Basarabia, se profilează câteva siluete feminine printre marile flori roșii care asfixiază compoziția. Câteva elegante furci de tors, migălos cioplite, încadrează o magnifică scoarță cu decor avimorf (Fig. 5). Niște pistolnice sunt plasate lângă o scoarță cu motiv zigzagat (Fig. 6). Nu departe se află câteva icoane și niște uși împărătești cu „Buna Vestire”, provenind din Țara Românească și datând din secolul al XVI-lea. Ulcioarele de nuntă în formă de barză cu pui, produse în Oltenia, evidențiază fantezia olarului și impun prin volumetria viguroasă (Fig. 7). Farfuriile și canceele de Saschiz, cu fond albastru, pe care este scrijelit un decor floral, alb, fac mândria colecției, mai ales că majoritatea sunt date la finele secolului al XVIII-lea sau în prima decadă a următorului (Fig. 8). O suită de xilografuri țărănești de la Hășdate, semnate de Pop Onisie sau de Pop Simion aduc farmecul viziunii naive în tratarea scenelor biblice (Sf. Gheorghe, Sf. Ilie, Arhanghelul Mihail) (Fig. 9). Icoanele pe sticlă de la Nicula, Gherla, Făgăraș, Laz și Scheii Brașovului aduceau în sală sclipirea acestei arte străvechi practicate de meșterii țărani (Fig. 10). Într-o vitrină erau așezate câteva cingători folosite de săsoaice la costumul de sărbătoare alături de niște paftale balcanice.



Fig. 4. Scoarțe și icoane pe sticlă.



Fig. 5. Scoarță oltenească și furci de tors.



Fig. 6. Scoarță muntenească și pristolnice.



Fig. 7. Ulcior de nuntă, Oboga, c. 1900.



Fig. 8. Ceramică de Saschiz, Braşov, Turda şi Rădăuţi.



Fig. 9. Xilografuri de la Hăşdate.



Fig. 10. Icoane pe sticlă.



Fig. 11. Dan Nasta într-un dialog amuzant cu autorul, 24 februarie 2009, foto D. Basca.

Pe un monitor rula filmul documentar „Grădina boierului Nasta”, realizat de Fabian Anton și Marius Caraman unde, marele actor/regizor și colecționar prindea viață și-și relata, cu pasiune și umor, principiile după care și-a urmărit și achiziționat obiectele. În discursul său lejer și profund în același timp arăta că el are altă măsură decât muritorul de rând, fără pasiuni și aspirații: „Eu sunt mai lung...

mai lung în minte, mai lung în educație!” Și avea perfectă dreptată: acest lucru l-a demonstrat în întreaga sa carieră de scenă și de colecționar împătimit. El a acumulat un tezaur cultural pe care l-a destinat națiunii și viitorimii, după ce l-a stăpânit, o clipă, ca un adevărat domnitor!

Grădina, pe care atâta a iubit-o și îngrijit-o marele colecționar a devenit motiv predilect al distinsului pictor Horea Paștina care a realizat multe pânze în acel spațiu mirific. În unele dintre ele a inserat chiar profilul marelui colecționar și al soției sale sau doar scaunele de lemn pe care stăteau aceștia în mijlocul naturii luxuriante pe care o întrețineau în mijloc de București.

Expoziția *Partea nevăzută a colecției Liana și Dan Nasta – obiecte de cult și laice* a fost realizată de Gabriela Vasiliu, Liliana Chiriac și Monica Croitoru-Tonciu. Cu ocazia acestui eveniment a fost editat, sub coordonarea primelor două, un impozant și elegant volum *Colecția Liana & Dan Nasta/Donația Elena & Mihai Nasta. Repetoriul colecției* (Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2023, 452 p. + il.) care completează de minune informația oferită de etichetele și textilele din expoziție.

Prezentarea valoroaselor piese adunate, cu atâta dragoste și competență, de Dan Nasta, cât și urmărirea pe ecran a expunerii profesiunii sale de credință au constituit, pentru cei care l-au cunoscut și prețuit, o întâlnire, peste timp, cu un prieten, un mentor, un model, un ideal demn de urmat de oricine este stăpânit de duhul colecționismului (Fig. 11).

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *În jurul atacului de la Smârdan. Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR* Muzeul Național de Istorie, București, august 2023 – februarie 2024

Expoziția de la Muzeul Național de Istorie aflată sub semnătura curatorială a Ericăi Ioja, muzeografă în cadrul secției Muzeul Național Filatelice și a lui dr. Cornel-Constantin Ilie, director adjunct al muzeului, deschisă în perioada august 2023 – februarie 2024, s-a concentrat asupra unui important segment conflictual din istoria noastră, respectiv participarea Principatului României la Războiul Ruso-Turc din anii 1877–1878. România, alături de Serbia și Muntenegru, și-a câștigat independența față de Imperiul Otoman, iar acest război a fost documentat de către artiștii trimiși pe front la sugestia șefului serviciului medical al armatei Carol Davila și la ordinul prim-ministrului Ion C. Brătianu. Expoziția reunește, în primul rând, lucrările artiștilor Carol Popp de Szathmari, Nicolae Grigorescu și Sava Henția. Expoziția, însoțită de un album editat de către MNIR care cuprinde textele celor doi curatori ai evenimentului, are în prim-plan lucrarea monumentală a lui Nicolae Grigorescu, *Atacul de la Smârdan*, readusă în atenția publicului după mai bine de 20 de ani, după o amplă restaurare.

Atenta selecție a lucrărilor și a documentelor se limitează la un discurs informativ cu importanță istorică și vizuală, o viziune clasică, ușor aglomerată, lipsită însă de spațiu critic și mai ales de un spațiu instituțional adecvat pentru expoziții care pot fi puse în valoare și în context contemporan. Tematica războiului în istoria României ar putea reprezenta oportunitatea unei înțelegeri contextuale, a chestionării ideii de eroism și națiune, a relației dintre artă și politic așa cum se configura în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar și ulterior, a rolului propagandistic al artei în acest context specific, și totodată statutul privilegiat al artiștilor de război.

Dincolo de surprinderea actelor de eroism din album, aflăm că, spre exemplu, Grigorescu nu este interesat doar de „glorioasele bătălii și vitejia ostașilor, ci și de impactul războiului asupra oamenilor de rând, victime colaterale al căror sacrificiu este invizibil, și care adesea rămân în anonim”ⁱ.

Statutul privilegiat îi permite lui Grigorescu deplasările între tabere, de la Nicopole la Corabia, unde surprinde și realități detașate de conflict, pentru ca, în carnetul de schițe, să reproducă scene de la Plevna cu soldați morți, în repaus, în alertă, dar și cu civili decedați, cu trupurile contorsionate căzute în

ⁱ Erica Ioja, *Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR*, în *În jurul atacului de la Smârdan. Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR*, București, 2023, p.11.

noroi. Lucrările de mari dimensiuni precum *Dorobanțul* (1884) și *Atacul de la Smârdan* (1885) reflectă un Grigorescu recognoscibil, cu viziune foarte apropiată de celelalte reprezentări axate pe realitățile rurale, cum este cazul ciobănașilor idealizați care au aceeași seninătate precum *Dorobanțul*, o lucrare de altfel neterminată. Aceste reconstituiri cu detalii semnificative legate de soldați, respectiv infanteriști de linie în cazul *Atacului de la Smârdan*ⁱⁱ, însă nebazate pe memoria participării directe, ci pe schițele și desenele adunate din alte bătălii, dezvăluie o viziune de tip neo-romantic. Estetica soldatului răpus cu brațele extinse pe zăpadă, mâna încheștată a altui soldat în colțul din stânga jos, dar și restul compoziției dominată de griuri cu accente de roșu (chipiurile cu pompon de lână roșie, paspoale și contraepoleți) redau o atmosferă construită, idealizată a conflictului, o reprezentare aproape „frumoasă” a morții în timpul flagelului, care transformă un act violent într-o acțiune estetizantă. Scopul nu este unul realist, brutal, ci mai degrabă reprezentarea idealizată a războiului, efectul unei comenzi politice pentru sala ședințelor din cadrul Primăriei comunei Bucureștene „ceea ce va fi pentru publicul Capitalei o vie lecțiune de devotament și bravură.”ⁱⁱⁱ, pe cale de consecință o pictură cu menirea de a deveni un simbol național.



Seria de heliotipii imprimate de Grigorescu, cu investiție personală, la imprimeria Charles Chardon Ainé, calcograful Muzeului Louvre, au fost realizate cu scopul distribuirii acestora, inițiativă fără succes, artistul donând aceste lucrări Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, în 1902, pentru a fi distribuite, de această dată, în școli. Din păcate, diseminarea neglijentă a acestora sub patronajul autorităților a condus la pierderea lucrărilor. În prezent, există doar 4 heliotipii aflate în patrimoniul muzeului.

ⁱⁱ Detalii analizate de către Adrian Silvan Ionescu în *Penel și sabie*, 2002.

ⁱⁱⁱ Erica Iojă, *op. cit.*, p. 30, 31.

Cu adevărat interesantă este contribuția lui Sava Henția, un artist atent la precaritate, confruntându-se el însuși cu aceasta, atent la fizionomii (*Prizonieri turci în timpul Războiului de Independență din 1877*, realizat în același an) și la compoziții tip reportaj.

Fotografia și litografia lui Carol Popp de Szathmari reprezintă o contribuție remarcabilă, nu doar în istoria reprezentărilor războiului, ci și în istoria fotografiei. Abumul *Suvenir din Resbelu 1877–78*, la care mai participă și Franz Duschek, cuprinde 50 de fotografii cu bateriile cantonate la Calafat, ceremonia sfințirii Ambulanței la Poiana, cadre cu Cartierul General din Poiana, podurile de la Corabia și Turnu-Măgurele-Nicopole, avansul armatei române și preluarea orașului Nicopole, cartierul domnitorului Carol I și portretul acestuia, numeroase alte scene și Ambulanța Cartierului General de la Mecica și Grivița, împreună cu personalul medical condus de generalul doctor Carol Davila, alături de pacienții acestuia. Valoarea documentară a acestor fotografii este evidentă, autorul fiind un precursor al foto-jurnalismului, însă ceea ce transpare este cadrul „regizat”, bine controlat, fără instantanee dinamice.



În expoziție mai sunt prezente și alte reprezentări ale războiului de independență semnate de Oscar Obedeanu, Emilian Lăzărescu, Ștefan Luchian, precum și diverse materiale documentare.

Mobilierul împiedică adesea accesul la unele picturi, iar parcurgerea expoziției nu are fluiditatea și nici spațialitatea necesare pentru panotarea adecvată a picturilor de mari dimensiuni ale lui Grigorescu, și pentru întreg ansamblul de lucrări și obiecte. Trecerea în expoziție are loc labirintic prin parcurgerea altor spații expoziționale complet independente de proiectul în discuție. Cu siguranță, colecția importantă a Muzeului Național de Istorie merită crearea unor spații adecvate de expunere cu arhitectură contemporană și depășirea unor exerciții de improvizație.

Olivia Nițș

Expoziția *Helnwein, Realität und Fiktion*, Albertina, Viena, 25 oct. 2023 – 11 febr. 2024

La Albertina a fost deschisă o expoziție retrospectivă a pictorului Gottfried Helnwein cu ocazia împlinirii vârstei de 75 de ani (Fig. 1).

Născut la Viena în 1948 și crescut în atmosfera sumbră de după război, tânărul visa să evadeze. Prima evadare a fost când a primit o revistă de benzi desenate cu Mickey Mouse și a luat contact cu universul vesel și colorat al lui Walt Disney. Erou preferat i-a devenit Donald Duck. A doua revelație a avut-o în adolescență când, într-un pachetel de chewing gum, a găsit o fotografie a lui Elvis Presley iar cântărețul i s-a părut un bărbat de o frumusețe fără egal. Ulterior i-a auzit melodiile la un tonomat dintr-un bar și s-a extaziat la bogăție ritmurilor de rock. America a devenit idealul său și, până la urmă a părăsit orașul natal, în 1985, și a traversat oceanul după care a pendulat între Statele Unite, Germania și Irlanda. Artistul arborează o vestimentație inspirată de aceea a indienilor Pueblo sau Navajo din Arizona sau New Mexico dar pe tonalități întunecate, pe acromatisme: cămașă neagră, pandantiv de argint, inele de argint cu turcoaze pe aproape fiecare deget, și este legat la cap cu o basma neagră cu motive albe.



Fig. 1. Afișul expoziției *Helnwein, Realität und Fiktion*.

Helnwein este un maestru hiperrealist, el își fotografiază modelele și apoi le plasează în compoziție alăturând obiecte insolite sau recurge la fotomontaje cu personaje din alte vremuri, pe care apoi le pictează, cu mare acuratețe, pe pânze de mari dimensiuni. Hiperrealismul și-a cam trăit epoca de glorie acum 40 de ani. Tot de atunci a fost atras și artistul de acest gen și nu l-a mai părăsit deoarece a găsit că poate spune foarte multe, prin intermediul său, despre dramele lumii contemporane.

Un mare iubitor al copiilor și al universului infantil, artistul – el însuși tatăl a patru copii și bunic – plasează ființele gingașe, naive, într-un univers violent, dușmănos, stăpânit de stihii ale războiului sau de monștrii produși de coșmaruri. Glisarea de la realitate la ficțiune se face foarte ușor în operele sale, cu un accent conferit de onirism. „Vizita 4” (care poate fi intitulată și „Vizitația”!), pictură din 1992 (Fig. 2), prezintă o fetiță adormită – temă predilectă a artistului – peste care se apleacă și întinde mâna înmănușată un personaj de poveste fantastică, înspăimântătoare (poate din repertoriul lui Hauff sau Hoffmann), îmbrăcat

integral în galben, cu un ținut enorm pe cap și cu cioc uriaș ce se iese de sub borul pălăriei – o evocare a lui Donald Duck dar mutat în zona horror. Nu se poate ști dacă este om sau creatură compozită, de basm. Și nici dacă este un personaj bun sau unul malefic. Ori dacă este o ființă reală sau doar rodul visului copilei legănată de Morfeu. Nuanța țipătoare, luminată puternic, a straiului vizitatorului, contrastează flagrant cu tonurile potolite de alb și gri perlat ale așternutului de pat și a cămășuței fetei.



Fig. 2. Vizita 4, ulei și acril pe pânză, 2021–2023, colecție particulară.

Alteori copiii sunt plasați în situații nepotrivit jocului și dezvoltării imaginației, în plin cadru al unei conflagrații, folosind instrumentarul letal al războinicului profesionist. Astfel, un pistol mitralieră devine o jucărie agreabilă dar periculoasă în mâna unei fete, chiar dacă ea se află în dialog cu Mickey Mouse ce arborează un rânet mefiant, arătându-și dinții exagerat de mari („Murmurul inocenților 82”) (Fig. 3). Seria ce poartă un titlu preluat din iconografia clasică, cu referire la suita lui Goya, „Dezastrele războiului”, reunește compoziții cu personaje din benzi desenate sau din animația japoneză (Manga) ce se detașează pe fondul unor incendii catastrofale produse de bombardamente sau de atentate (Fig. 4). Amplasarea figurilor delicate, cu ochi exoftalmici, mirați sau speriați, plutind în lacrimi născânde, în acel cadru periculos – preluat și din jocurile pe calculator atât de dragi copiilor actuali – crează un contrast puternic și trage un semnal de alarmă în privința inutilelor conflicte armate ce bântuie nemeritat lumea contemporană și a ororilor produse de acestea, în care copiii fără apărare cad cel mai adesea victime – dacă nu cumva sunt folosiți drept scuturi ale teroriștilor și militarilor. Aceste referiri la jocurile pe calculator sunt folosite de artist pentru a evidenția caracterul criminal al celor care le-au conceput și repercusiunile nefaste asupra unor minți bolnave ce le pot transpune în realitate, cu rezultate dezastruoase. În fond, expedierea spre o țintă îndepărtată a rachetelor de croazieră de la un birou, de pe un computer oarecare, este similară cu acele simulări de războaie din jocurile ce le faci, pe ecran, în reclusiunea propriului apartament. Artistul mărturisește: „Vreau să ating acele lucruri pe care societatea este atât de fericită să le negligeze. Vreau să fac vizibile lucruri pe care lumea ar prefera mai degrabă să le tănuiască și să le facă invizibile. Vreau să-i ispitesc să se uite la aceste lucruri”.

De aceea, artistul face adesea recurs la istorie. Epoca preferată este aceea de după Marele Război, cu foștii combatanți mutilați și criza economică și morală care a favorizat apariției și răspândirii nazismului. Compozițiile sale așează, la antipodi, chipurile hidoase, scofălcite de cicatrici, ale unor invalizi de război, și trupșorul gracil al unei fete adormite (sau moarte!?) așezată pe o masă – parcă desprinsă din fotografiile lui Lewis Carroll, de la mijlocul secolului XIX, cu acele drăgălașe copile, în cămășuțe de noapte, albe,

cufundate în somn adânc. Lucrarea se numește „Epifania II (Prezentarea la Templu)” (Fig. 5). O figură de ceară a aceleiași fetei, dar cu capul bandajat, era exponat tridimensional de mare forță, așezat pe o masă în mijlocul uneia dintre săli.



Fig. 3. Murmurul inocenței 82, ulei și acril pe pânză, 2020–2021, colecția Sabine și Martin Luisser.



Fig. 4. Dezastrele războiului 68, ulei și acril pe pânză, 2019, colecția Rose și Martin Kohler.



Fig. 5. Epifanie II (Prezentarea la templu), ulei și acril pe pânză, 2015–2016, Albertina.

Adesea artistul face referire la teme biblice a căror acțiune o plasează într-o epocă istorică ulterioară desfășurării inițiale. Aici el caută același contrast șocant între puritate/inocență și militarism/război/moarte/dezastru. Intitulându-și compoziția „Epifania I (Adorația Magilor)” el prezintă un grup de tineri și spilcuiți ofițeri SS adunați în jurul unei tinere și frumoase mame cu trăsături ariene, ce își prezintă, cu entuziasm, copilășul (Fig. 6). Unul dintre militari aruncă o privire iscoditoare, expertă, către sexul noului născut, să se convingă că nu este circumcis. Căldura și dragostea maternă a femeii precum și expresia candidă a pruncului se află la antipod de chipurile impietrite, serioase, preocupate, ale bărbaților uniformați, pătrunși de importanța misiunii lor de purificare rasială.



Fig. 6. Epifanie I (Adorația Magilor), ulei și acril pe pânză, 2013, Albertina.



Fig. 7. Întâlnire 2 (Omul care râde), ulei și acril pe pânză, 2014, Muzeul Ortner, Viena, foto ASI.



Fig. 8. Fără titlu, ulei și acril pe pânză, 2012, colecția Christian Baha.

Preluând imagini documentare artistul le prelucrează și le dă o nouă interpretare. Eroul propriei copilării – Mickey – este personaj constant și interlocutor al eroilor din compoziții. Dialogul peste timp cu el îl transformă pe Führer într-un om blajin, zâmbitor, prietenos și duios în fața jucăriei lansată de capitalismul american. Lucrarea este intitulată „Întâlnire 2 (Omul care râde)” (Fig. 7). Cei doi se profilează pe un peisaj urban devastat de război, ceea ce mărește tragismul compoziției și nepotrivirea surâsului de pe chipurile lor. O defilare a capilor Partidului Național Socialist, cu pas sigur, cadențat, produs de cizmele bine lustruite, este ca un înfiorător anunț al dezastrului ce avea să urmeze după consolidarea lor la putere: personajele sunt puternic luminate din spate, beneficiind aproape de niște neavenite aureole (Fig. 8). Dar deasupra capetelor lor se întrevăd niște furnale fumegânde – să fie vorba de foarte eficienta industrie germană de război sau de crematoriile umane din lagărele de concentrare?!? Helnwein lasă totdeauna concluzia la libera alegere a privitorului. El doar enunță o temă pe care fiecare poate broda după bunul plac și muzeul imaginar ce îl posedă. Pictorul afirma, cu multă justete: „Arta mea nu este un răspuns, este o întrebare”.

Amintind de cunoscuta lucrare a lui Edvard Munch, „Țipătul”, artistul se autoportretează țipând („Autoportret 32”, Fig. 9): bandajat la cap, cu ochii obturați de două furculițe cu dinții îndoiți, agresiv, spre arcade, el devine întruparea unui Oedip modern, sortit să cutreiere orb și să fie alungat din propria-i cetate, ca un cerșetor de rând. Este un strigăt de durere, de disperare, de alarmă, pentru o lume în care arta și creatorul nu-și mai găsesc locul din cauza agresiunii și violenței excesive a semenilor.

Pentru ca mesajul și efectul să fie cât mai puternic, autorul a renunțat la culoare și își elaborează lucrările în acromatisme, în nuanțe de gri, exact cum era fotografia interbelică.

Helnwein este un admirabil povestitor și, în fiecare compoziție, el propune o narațiune pe care publicul are libertatea să o decodifice în conformitate cu propria imaginație și propriul bagaj de cunoștințe la care se poate raporta pentru a pătrunde multiplele traiecte propuse de autor. Picturile artistului au un mesaj foarte bogat și variat iar calitățile sale de ilustrator le fac ușor de lecturat. El chiar declara: „Pentru mine, pânzele sunt ca o scenă unde poți aduce împreună pe cei mai diverși actori. Din realitate, din trecut. Nu există limite în timp și spațiu. Lucrul provocator este că poți crea, de fapt, o lume nouă. Poți folosi pe oricine dorești și îi poți da să joace un rol în acest cadru bidimensional. Pot lua persoane, inclusive figuri istorice care au existat cu adevărat, și modele sau figuri fanteziste, personaje din cărți de benzi desenate, și le folosesc în orice fel cred eu că este important pentru acea poveste sau situație. Toți au aceeași valoare.” Într-adevăr, picturile sale au un dramatism ce este împrumutat din dramaturgie iar publicul le poate privi ca desfășurarea unui spectacol pe scena italiană, mai ales că au asemenea dimensiuni respectabile, copleșitoare chiar, aproape absorbindu-l pe privitor în ele.

Expoziția a fost organizată de Elsy Lahner și a fost însoțită de un catalog de 150 de pagini, sub editarea menționatei curatoare și a lui Klaus Albrecht Schröder, directorul general al Albertinei.

Prin amplul și puternicul eveniment găzduit de Albertina, Gottfried Helnwein lansează un manifest plastic împotriva conflictelor armate ce zguduie lumea în aceste vremuri și evidențiază vulnerabilitatea generațiilor tinere, supuse cruzimii unor dezaxați însetați de sânge și distrugere.

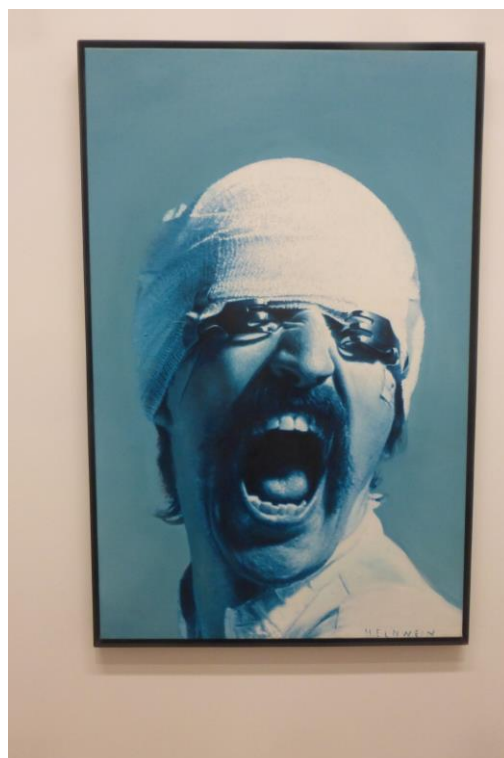


Fig. 9. Autoportret 32, ulei și acrilic pe pânză, 1992, Albertina.

Expoziția *Christus-Bilder in den Evangelischen Kirchen Siebenbürgens. Imaginea lui Hristos în bisericile evanghelice din Transilvania*. Expoziție și catalog de Heidrun König, Sibiu, 16 mai – 30 octombrie 2024

Coordonatoarea muzeului bisericesc din cadrul Centrului de Dialog și Cultură Friedrich Teutsch (Teutsch-Haus), arhitecta Heidrun König, propune și în acest an, 2024, o interesantă incursiune în istoria artei, cu expoziția „Imaginea lui Hristos” în bisericile evanghelice din Transilvania. Deși vernisată la 16 mai 2024, expoziția a beneficiat de o amplă prezentare-ghidaj, în 2 și 3 August, în cadrul „Întâlnirii Internaționale a Sașilor (Großes Sachsentreffen)” ce s-a desfășurat la Sibiu. A fost un bun prilej ca, mai ales, sașii din diasporă să cunoască o parte din exponatele muzeului și activitățile desfășurate de coordonatoare, dat fiind faptul că muzeul a fost deschis în 2007, an în care cei mai mulți sași, prezenți, acum, la Sibiu, emigraseră de mult timp, și, ca atare, nu cunoșteau instituția. Nu este prima dată când Heidrun König abordează teme și coordonează expoziții specifice mai ales institutelor de istoria artei și marilor muzee. „Noutatea” este că o face aplicat – ceea ce numim, de obicei, studiu de caz – la exponatele muzeului și cu largi trimeri la patrimoniul bisericilor evanghelice istorice din Transilvania.



Fig. 1. Afîșul expoziției, reprezentând *Pietà cu Îngeri*, sculptură din polipticul de la Copșa Mare/Groß-Kopisch, sfârșitul sec. XV.

După cum este precizat încă de la început, punctul de plecare al expoziției au fost tipurile iconografice inedite¹ din frescele descoperite în ultimii 30 de ani de către Kiss Lóránd, „precum și de reprezentările ante- și post-Reformă de pe mobilierul liturgic” (re/aduse, mai recent, în discuție de către cercetătorii Sarkadi Nagy Emese, Ciprian Firea, Mihály Ferenc, Dana Jenei, Maria Crăciun) (*Catalog*, p. 3). Heidrun König semnalează faptul că, deși pictura murală din bisericile sașilor a fost fie acoperită cu noi straturi, fie pur și simplu martelată, în urma validării, în 1550, a Regulamentului Reformei, „reprezentarea lui Hristos a avut parte de continuitate neîntreruptă” (*Catalog*, p. 3). Și tot acum autoarea marchează faptul că „în lăcașurile de cult ale Bisericii Evanghelice C. A. din România de astăzi există numeroase reprezentări ale lui Hristos, urmând teme și tipuri iconografice consacrate, dintre care cele mai multe sunt originare din Biserica Răsăriteană și transmise prin intermediul Italiei, prin filiera Bisericii Apusene, spre țările vest- și central-europene” (*Catalog*, p. 3). Opinăm că s-ar putea adăuga și că, pe lângă transmiterea prin intermediul Italiei, ar putea fi luată în calcul și o posibilă circulație a pictorilor între Moldova și Transilvania.

Partea cea mai interesantă a expoziției considerăm a fi piesele din patrimoniul muzeului bisericesc de la Teutsch-Haus:

Sculpturi – provenind din Boarta/Michelsdorf, Bruiu/Braller, Copșa Mare/Groß-Kopisch, Dealu Frumos/Schönberg, Ilimbav/Eulenberg Sibiu (cruce de altar, semnată de Stan zugravul, c. 1761, provine din biserica ortodoxă

Buna Vaestire), Marpod/Marpodt, Rodeș/Radeln (porumbel din amvon, 1715)² Sibiu, Veseud/Zied, din secolele XV, XVII, XVIII, dar și din 1959!

Panouri de altar – provenind din Dobârca/Dobring, Gușterița/Hammersdorf, Vulcan/Wolkendorf Mureș, din secolul XVII.

¹ În originalul în limba germană: „die neuen Bild-typen”. Traducerea în limba română prin „tipuri iconografice inedite” opinăm că nu este cea mai fericită prin faptul că poate naște confuzii pentru un nespecialist, lăsându-l să înțeleagă că au fost descoperite noi variante iconografice ale *imaginii lui Hristos*, ceea ce nu este cazul. Pentru a fi mai preciși, autoarea – Heidrun König – se referă, de fapt, la „noile descoperiri” de pe frescă recuperată sau mobilier readus în discuție, nu la noi variante iconografice.

² În 1992, când am inventariat satul, în cadrul lui *Dokumentation Projekt*, tot inventarul bisericii evanghelice se afla *in situ*.

„Argintărie” de cult – provenind din Alțâna/Alzen, Ațel/Hetzeldorf, Biertan/Birihălm, Brădeni/Hennendorf, Dobârca/Dobring, Motiș/Mortesdorf, Pelișor/Magarei, Ruși/Reußn, Sibiu/Hermannstadt, Șaeș/Schaas, Târnava/Großprobsdorf, Toarcă/Tarteln³, Turnișor/Neppendorf (azi cartier al Sibiului), Veseud/Wasseid, din secolele XIV, XV, XVI, XVII, XVIII și XIX.

Carte vechi din secolele XVI și XVIII.

Catalogul, Verlag/Editura HONTERUS, Hermannstadt/Sibiu, 2024, 72 p., ilustrații color.

„Cuvântul-înainte”, de la p. 3, semnat de Heidrun König, punctează scopul acestei expoziții și, implicit, a catalogului – „înțelegerea profilului cultural și confesional al Transilvaniei, în care Hristos – cap al Bisericii este cinstit ca centru al mărturisirii creștine comune”.

Apoi o foarte scurtă introducere (p. 3), urmată de parcursul istoric al subiectului în: antichitatea creștină (p. 3–6), cultul imperial (p. 6–7), Sinodul ecumenic de la Efes (p. 5–8), imagini imperiale (p. 8–10), în care se subliniază că „existau reguli precise pentru pictare și producerea icoanelor, care sunt documentate în **Erminia de la Muntele Athos**, ale cărei origini datează din secolul al X-lea” (p. 9), legende despre originea portretelor lui Hristos (p. 10–13), disputa iconoclastă în secolele al VIII-lea și al IX-lea (p. 13–15), icoane de tip nou (p. 15–18), receptarea imaginii în Occident (p. 18–19), imaginea lui Hristos în Evul Mediu timpuriu și în Mistică (p. 19–22), imagini devoționale (p. 23–25), această parte a catalogului ajungând până la începutul secolului al XIX-lea. Partea cea mai amplă, **Tipurile iconografice**⁴ (p. 26–59), are, la sfârșitul fiecărei „teme”, o scurtă bibliografie. În final, găsim simboluri ale lui Hristos – alegorii (p. 60–63).

Sunt catalogate (p. 64–69) 37 de obiecte (dintre care 8 apar și în imagini) de „mobiler liturgic” și „argintărie de cult” și 2 poziții tipărituri vechi.

Bibliografia (p. 70–71) este partea care încheie *Catalogul*. Deși are numai două pagini, cuprinde 90 de titluri (articole și cărți), dintre care unele, în limba germană, le putem considera noutăți în România [(Gerhard Weilandt: *Not Gottes im Bild – Zur adäquaten Terminologie mittelalterlicher Bildtypen*. In: *Materialität und Formation. Studien zum Buchdruck des 15. bis 17. Jahrhunderts. Festschrift für Monika Unzeitig*. Hg von Karin Cieslik, Helge Perplies und Florian Schmid, Edition Lumière, Bremen, 2016; Frank Büttner, Andrea Gott dang: *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten*, C. H. Beck / Studium, München, 2019; Andreas Martin: *Von Pantokrator zum Schemenmann. Nachdenken über die antijudaistischen Folgen eines Paradigmenwechsels*. Artikel nachweis: <https://www.theomag.de/128/am715.htm> (© Andreas Martin, 2020)].



Fig. 2. Heidrun König în timpul prezentării expoziției. Sibiu, 2 august 2024. Foto: Aurelian Stroe.

³ Numele românesc scris greșit ca *Toarda*, *Catalog*, p. 67.

⁴ Subiectul a iscat, de-a lungul timpului, și continuă să provoace și în zilele noastre ample dispute „academice”, unele destul de încrâncenate în care niciuna dintre „părți” nu și-a spus, încă, ultimul cuvânt.

Publicația a apărut în excelente condiții grafice/tipografice și a beneficiat de fotografii de foarte bună calitate datorate, în principal, lui Ciprian Firea⁵ și Mihály Ferenc.

Expoziția și catalogul dovedesc că și muzeele mici pot aduce în atenția publicului expoziții extrem de interesante și de înaltă ținută.

Aurelian Stroe

Conferința *Cutreierând Vestul American. În căutarea eroilor*, Jockey Club, București, 6 martie 2024

În seara de 6 martie 2024, în salonul Jockey Club s-a desfășurat conferința *Cutreierând Vestul american. În căutarea eroilor*, susținută de dr. Adrian-Silvan Ionescu. În expunerea domniei sale, a fost făcut un arc peste timp între prima sa călătorie în Vest din 1993 și cea mai recentă, după 30 de ani, din 2023, călcând pe propriile urme prin statele Wyoming și Montana, vizitând Yellowstone National Park și Teton

National Park. O ședere de câteva zile în Cody, Wyoming – oraș fondat, în 1895, de William Frederick Cody, cunoscut mai mult sub porecla de Buffalo Bill datorită spectacolelor sale de evocare a istoriei cuceririi Vestului – i-a dat posibilitatea să ia contact cu adevăratul spirit al Vestului. A locuit în Irma Hotel, ce fusese ridicat tot de Buffalo Bill și inaugurat în 1902, botezându-l cu numele uneia dintre fiicele sale. A vizitat Old Trail Town, un muzeu în aer liber unde au fost aduse, într-un program de salvare și arheologie urbană, colibe din intervalul 1880–1900 din diverse locuri izolate, unele chiar dispărute: locuința unui vânător de bizoni, a unui trapper, cea a cercetașului indian Curley, din tribul Crow, care a luat parte la Bătălia de la Little Bighorn (1876), sau aceea în care s-au cuibărit, o vreme, celebrii bandiți Butch Cassidy și Sundance Kid pentru a plănui atacul asupra unui tren. Tot acolo se află un mic cimitir unde au fost adunate rămășițele pământești ale mai multor pionieri, precum Jeremiah Johnson, personaj real care a dat ideea filmului omonim, din 1972, în regia lui Sydney Pollack ce l-a avut pe Robert Redford în rolul titular. La ceremonia de reînhumare, ce s-a desfășurat în 1974, a participat și actorul care a fost unul dintre purtătorii coșciugului, alături de mai mulți reenactors, îmbrăcați în hainele specifice vânătorilor de animale cu blană scumpă.

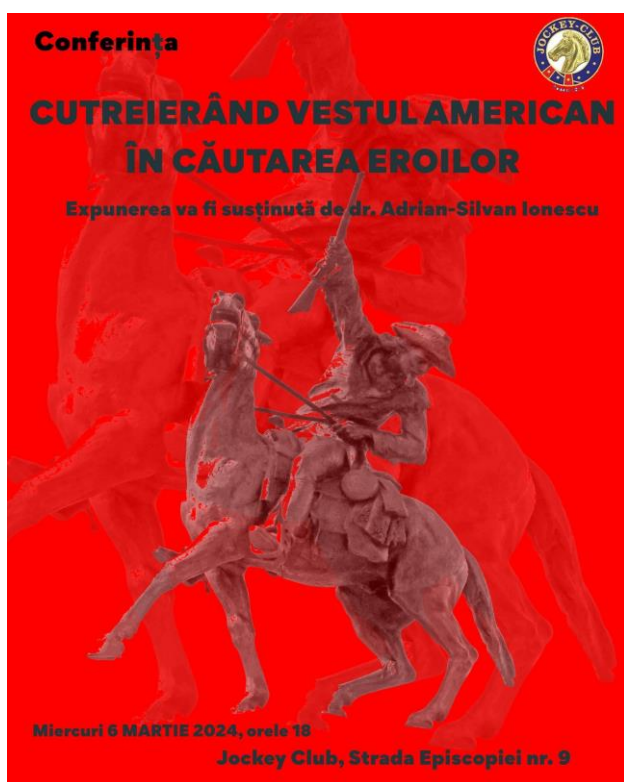


Fig. 1. Afișul conferinței „Cutreierând Vestul American”, grafica Sorin Chițu.

O altă mare atracție a orașului este Buffalo Bill Center of the West, o impozantă instituție muzeală compusă din 5 muzee: Muzeul Buffalo Bill, Muzeul Armelor de foc, Muzeul Indienilor din Câmpii, Muzeul de Istorie Naturală și Muzeul Whitney de Artă Western, toate foarte interesante și bogate. Clădirea este dominată de sculptura monumentală „The Scout”, ce-l reprezintă pe Buffalo Bill călare, realizată în 1924, de Gertrude Vanderbilt Whitney. În sălile de la nivelul inferior al muzeului era deschisă o expoziție cu acuarelele, laviurile și uleiurile lui Alfred Jacob Miller executate pentru patronul său scoțian, Sir William Drummond Stewart, în timpul celor trei săptămâni cât a durat întâlnirea anuală a vânătorilor cu capcana și a negustorilor de blănuri scumpe, în 1837. Expoziția purta titlul *Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today*.

⁵ Autor, alături de Saveta Pop, al unui extrem de important instrument de lucru – *Pictorii Transilvaniei medievale (cca 1300–1600)*. Un dicționar, Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2021.



1993



2023

Fig. 2. Atunci și acum: conferențiarul lângă monumental „The Scout” de Gertrude Vanderbilt Whitney din Cody, Wyoming, în 1993 și în 2023.



1993



2023

Fig. 3. După 30 de ani: conferențiarul lângă monumentul lui Buffalo Bill de Bob Scriver (1976) din fața lui Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming.

De un amplu comentariu s-a bucurat și următorul obiectiv prezentat: Little Bighorn National Monument, locul în care, pe 25 iunie 1876, s-a confruntat Regimentul 7 Cavalerie, comandat de lt. Col. George Armstrong Custer – erou al Războiului Civil, cel mai tânăr înalt ofițer din armata Uniunii, poreclit „The Boy General” –, cu un număr covârșitor de indieni din triburile Sioux și Cheyenne. Aceasta a fost una dintre marile enigme ale istoriei pentru că nu a scăpat nici un militar alb din cele cinci companii comandate de Custer care să poată relatea cum a decurs lupta și care au fost cauzele catastrofalei înfrângeri a unui unități de elită a armatei americane. Combatanții indieni nu au avut curajul să dea detalii în acest sens temându-se de represaliile guvernului, mai ales după ce fuseseră închiși în rezervații. Doar câțiva dintre ei au executat desene în spiritul pictografiilor de pe veșmintele lor de piele sau de pe cortul conic în care locuiau triburile nomade din Marile Câmpii. În ele au descris marea lor victorie în funcție de locul unde s-au aflat ei și de soldații pe care i-au avut drept oponenți.

Câteva imagini din Parcul Național Yellowstone ne-au impresionat cu mulțimea bizonilor – și ei niște eroi în felul lor – și cu malurile colorate în galben ale apelor sulfuroase și a jeturilor de apă fierbinte ale geysereilor. Domnul Ionescu a recitat câteva versuri din poezia *Amurgul bizonilor* de Carl Sandburg spre a da mai multă relevanță faptului că încă mai există bizoni precum și aceia care i-au văzut, inclusiv domnia sa.

O altă escală a fost făcută în Jackson, statul Wyoming, un oraș specific al Vestului, cu trotuare din scânduri și fațade false la clădirile ce te atrag cu firmele lor scrise în caractere înflorate, în nuanțe stridente. În parcul central se făcea accesul pe sub niște arcuri triumfale făcute din mii de coarne de cerb și elan. Conferențiarul ne-a liniștit pe aceia dintre noi, ecologiști, care ne gândeam la un carnagiu făcut de vânători asigurându-ne că acele podoabe proveneau de la schimbarea anuală a coarnelor de către acele animale nobile din pădurile învecinate. Ele fuseseră culese, de oameni devotați ocrotirii naturii și faunei (Wildlife), din desișuri și luminișuri, unde fuseseră lepădate de cervide. În centrul urbei exista un „Trading Post” adică un punct comercial unde, în vechime, negustorii (mulți verosi!) făceau troc cu indieni sau trapperi schimbând mărfuri comune, necesare acestora, cu blănuri prețioase și trofee cinegetice. Evident, în zilele noastre nu se mai face un asemenea negoț în acel magazin dar turistul poate găsi nenumărate suveniruri cu specific western: pălării, cizme, veste, cămăși, bijuterii de argint, coroane de pene, mocasini, ornamente de tradiție indiană (executate în China sau Pakistan...) precum și multe piei de animale, gheare de urs, dinți de bizon sau de elan, inclusiv cranii de bizon ori capete ale acestui rege al preeriei, naturalizate, așa cum pot fi văzute în mai toate localurile din Vest, fie ele restaurante sau baruri (saloons). În *Gun Barrel Steak and Game House*, unde conferențiarul ne-a relatat că a savurat o bucată de pulpă de bizon la grătar, se aflau o mulțime de asemenea trofee de vânatoare, capete de bizon, de elan, de cerb sau „long horns”, inclusiv un mare urs brun, care îți rânjea de cum intrai pe ușa aceluia local. Erau oferite și „compoziții” care frizau kitsch-ul, cu animale împăiate în atitudini umane: doi ratoni, un castor și o vulpe care dădeau la pagaie într-o canoe din scoarță de mestecăn, sau un hârciog care joacă golf, un raton care cântă la chitară ori o veveriță care joacă biliard...

Astfel, conferențiarul ne-a purtat într-o călătorie plină de culoare și de poezie, evocând figuri legendare ale perioadei frontierei americane.

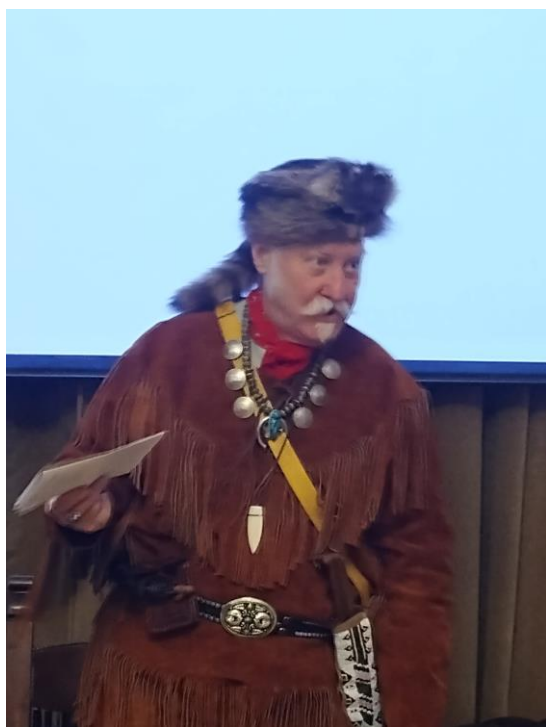


Fig. 4. Conferențiarul în timpul expunerii, foto Aurelia Mocanu.



Fig. 5. Conferențiarul în ținuta sa de trapper, foto Aurelia Mocanu.

Pentru a introduce mai bine publicul în atmosfera locurilor vizitate, dl. Ionescu a purtat veșminte de trapper (cămașă și panaloni din piele de elan, cu franjuri, mocasini cu un bogat decor din mărgelă, executat de o vrednică femeie din tribul Shoshone, căciulă din blană de raton ce păstra capul și coada micului și

agilului animal, un colier făurit de talentații argintari Navajo și o centură cu o paftă tot de argint, cu turcoaze, pe lângă o impozantă pereche de mănuși din blană de bizon, ce-i ajungeau până la cot și care l-ar fi putut feri de gerurile cumplite din Montana și Wyoming) și a fost însoțit de un grup de entuziaști îmbrăcați în straie specifice locuitorilor din Vest: o căpetenie a indienilor Sioux cu o cămașă de piele fină, decorată cu scalpuri și piei scumpe de hermină iar pe cap având coroană de pene, o respectuoasă și credincioasă squaw cu rochie de căprioară și lungi cosițe negre, împletite, un soldat din infanteria Armatei Confederate, un voinic cercetaș bărbos, bine înarmat, o doamnă elegantă dintr-un orașel pierdut în preerie, un mexican spilcuit, proprietarul unei întinse și bogate *hacienda*, un șerif arțăgos și doi pistolari periculoși printre care își făcea de lucru un băiețuș năstrușnic, întrupare a lui Tom Sawyer, pus pe șotii.



Fig. 6. În timpul expunerii, foto A. Schupler.



Fig. 7. Grupul oamenilor din Vest, foto A. Schupler.



Fig. 8. Doi vajnici vânători de animale cu blană scumpă, foto Raluca Drăghici.



Fig. 9. Căpetenie a indienilor Sioux și devotata sa squaw, foto A. Schupler.



Fig. 10. Trei pistolari periculoși, foto A. Schupler.



Fig. 11. Don Hector Alvarez Miguel Cristofor Hernandez Aguilar Santiago Moreno Vargas de Guadalajara y Saavedra și compania sa, foto A. Schupler.

Astfel, asistența a putut pătrunde mai bine specificul Vestului Sălbatic urmărind atât expunerea plină de informații și de citate din autori celebri – precum și de comentarii din vasta experiență de călător în acele regiuni încărcate de istorie și de legendă ale conferențiarului – cât și din prezența vie, cu inconfundabila culoare locală, a tovarășilor de voiajuri imaginare în Epopeea Vestului, ai acestuia.

Aurelian Stroe

Expoziția REMIX ID – *Voices of Freedom*, Renée Renard, Galeria Eindorf Kunstraum, Viena, 24 – 30 iunie 2024

Artă, Politică și Memorie. Acest material jurnalistic a fost realizat printr-o finanțare Energie! Burse de creație, acordată de Municipiul Timișoara, prin Centrul de Proiecte. Materialul nu reprezintă în mod necesar poziția Centrului de Proiecte al Municipiului Timișoara, iar acesta nu este responsabil de conținutul său sau de modul în care poate fi folosit.

În cadrul proiectului REMIX ID – *Voices of Freedom* organizat de Asociația Meta Spațiu din Timișoara a avut loc expoziția artistei Renée Renard la galeria Eindorf Kunstraum din Viena, cu o selecție de lucrări din proiectele *faBRIQUE* (2021–20220) și *Un drum cât o sută de vieți* (2013). REMIX ID – *Vocile Libertății* reflectă asupra trecutului minorităților din Banat, asupra fenomenului deportării în Bărăgan, a epurării etnice și a colonizării stepei Bărăganului, o regiune nepopulată și nedezvoltată în anii '50. Proiectul este cofinanțat de ICR prin programul Cantemir.



Fig. 1. Renée Renard – *faBRIQUE*, fotografie din arhiva de familie, colaj digital, tipar digital, 40 × 50 cm. 2022. Prin amabilitatea artistei.

Renard lucrează la nivel trans-disciplinar încercând să își exploreze propriul trecut, atât cu mijloace plastice cât și cu mijloace științifice. În fapt, relația cu memoria aduce în atenție rolul memoriei și arhivei personale în contextul conștiinței colective. Amintirile despre cei mai mulți dintre noi se estompează treptat dispărând odată cu a treia generație, uneori și cu a doua. Într-un proiect on going de cercetare și auto-arhivare Renard reconstituie povestea familiei sale din Tomnatic cu rădăcini în Lorena și Schwarzwald-ul secolului al XVIII-lea făcând apel la fotografii, documente și scrisori vechi din arhiva personală corelate însă

cu arhive publice și cu informații care au rolul de a contura nu doar povestea izolată a unei genealogii personale, ci povestea unor generații care au luat parte la fenomene socio-politice grave, precum deportarea germanilor în URSS din anii '40 și deportarea germanilor, sârbilor și aromânilor în Bărăgan din anii '50.

Descoperirile au generat emoții, însă parcursul acestei cercetări este traversat de o necesară abordare investigativă care implică un studiu de laborator, artista reconstruind simbolic, spre exemplu, o cărămidă din fabrica de cărămidă a străbunicilor de origine franceză care fusese construită în perioada 1910–11 de către stră-străbunicul artei Haman Sebastian în localitatea Tomnatic din județul Timiș, localitate înființată în 1772 de coloniștii francezi. În urma deciziei de deportare în câmpia Bărăganului emisă prin Hotărârea Consiliului de Miniștri ca urmare a tensiunilor dintre Stalin și Tito, în noaptea de 17 spre 18 iunie 1951, 12.791 de familii, respectiv 40.320 de persoane din localitățile situate în apropierea frontierei cu Iugoslavia au fost relocalitate forțat, transportate în vagoane de vite în Bărăgan. Printre aceștia se aflau și străbunii artei din Tomnatic, Haman Dominic de 68 de ani și Haman Margareta de 66 de ani care și-au lăsat în urmă afacerea prosperă (fabrica) și întreaga gospodărie. Au locuit timp de 4 ani în comuna Răchitoasa, într-o groapă pe care și-au săpat-o în pământ (după cum se vede în desenul străbunicului „Unser Heim” – „Casa noastră”). Planul fabricii de cărămidă, al cărui original se află la Arhivele de stat din Bonn, Germania, a fost desenat din memorie de Haman Dominic după vârsta de 70 de ani.

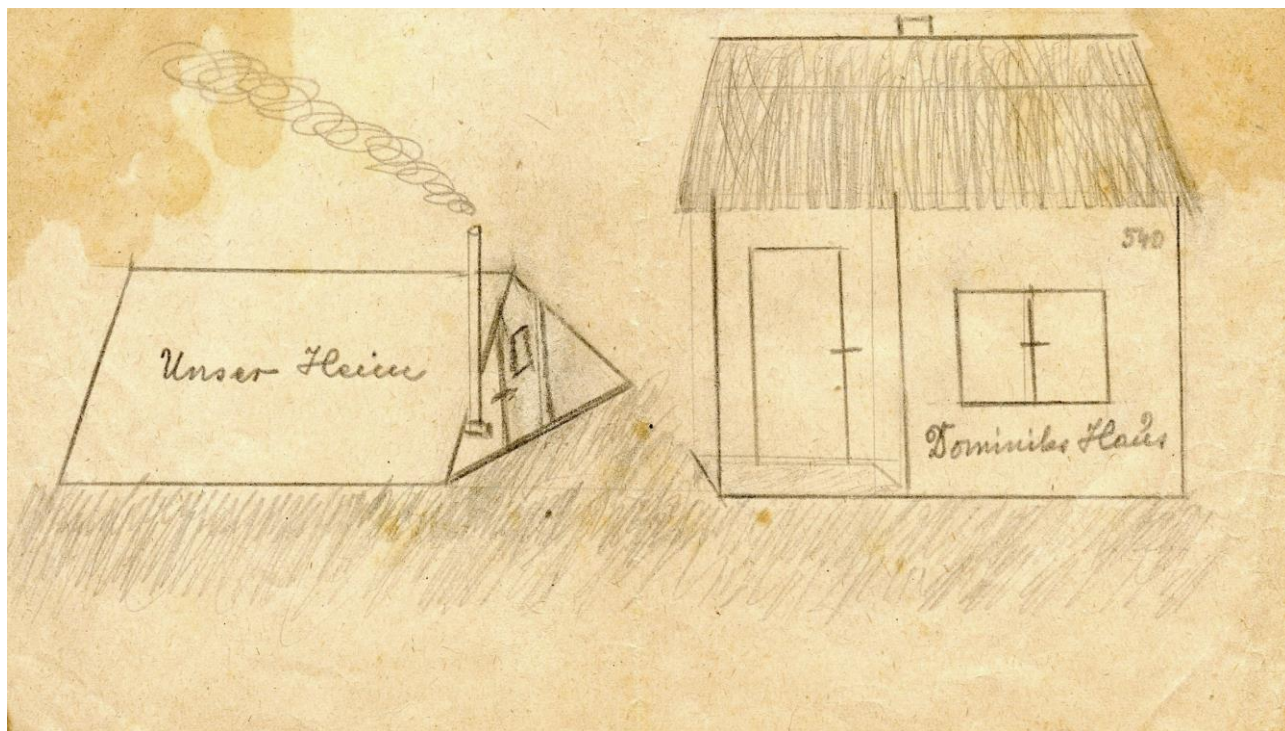


Fig. 2. faBRIQUE. Desen al străbunicului Haman Dominic cu adăpostul săpat în pământ („Unser Heim”) în care a locuit împreună cu străbunica Haman Margareta în Răchitoasa/ Bărăgan. Document din arhiva familiei, nedatat, estimat mijlocul anilor '50. Prin amabilitatea artei.

Lucrările artei, fotografie digitală și intervenții pe fotografie digitală, obiect, instalație și video evocă atât procesul psiho-emoțional al istoriei personale, cât și al unei istorii colective la care se adaugă tensiunile socio-politice care nu sunt asumate frontal, în favoarea unei estetici poetice în care predomină ideea de dislocare și dorința personală a artei de apartenență, contact și reuniune cu familia și împăcare cu trecutul. Imaginea reziduală, fragmentară, rămășițe concrete de zid și pământ expuse ca în laborator în recipiente Petri definesc munca de cercetare „arheologică” a unui trecut care rămâne insuficient evocat în conștiința contemporană. Acest tip de practică artistică reușește să valorifice și să dinamizeze relația cu istoria, să contribuie semnificativ la înțelegerea evenimentelor istorice, la nivel individual și la nivelul comunităților ca acțiuni complexe care influențează și modelează conștiințe pe termen lung. Arta poate avea rolul de a crește nivelul de conștientizare și de a media relația cu istoria adesea bazată pe ignoranță și uitare.

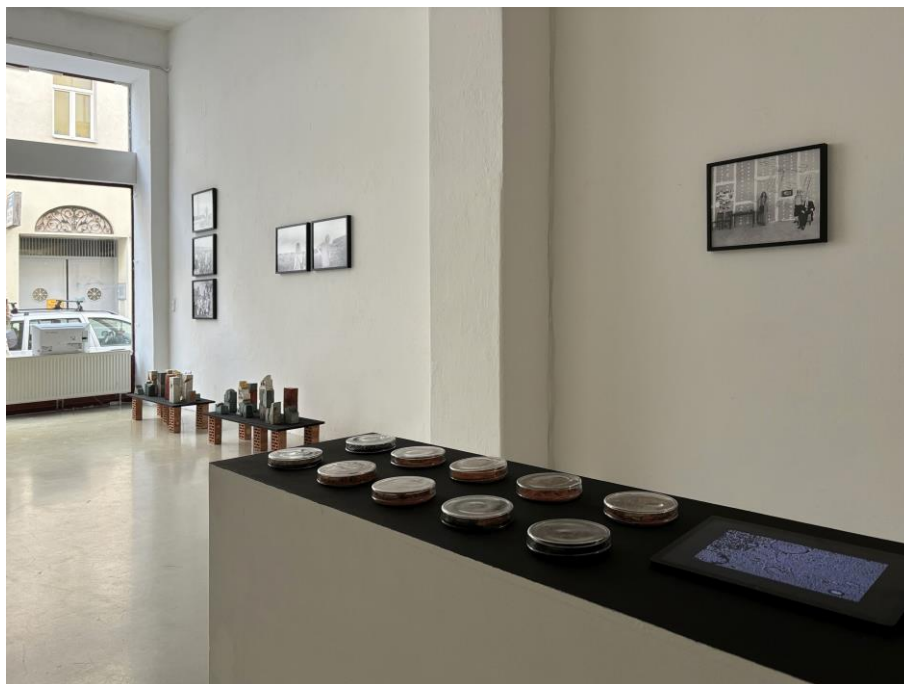


Fig. 3. Imagine din expoziție. Prin amabilitatea artistei.

Artista Renée Renard este absolventă a Facultății de Arte și Design din Timișoara și a Facultății de Medicină Veterinară. Lucrările ei abordează două teme principale: convergența dintre știință și artă și documentarea/interpretarea microistoriei familiei sale cu origini central-europene, precum și a coloniștilor sosiți în Banat în secolul al XVIII-lea. Mijloacele sale de expresie preferate sunt instalația, obiectul, mixed media sub microscop, fotografia/video sub microscop și subacvatică, prelucrare digitală, adaptări ale vechilor tehnici japoneze precum kintsugi și tataki zome.

Olivia Nițș

Expoziția *Bogdan Iorga – „Reenactment”*, Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, Târgu Jiu, 28 martie – 28 aprilie 2024

Într-o epocă în care, în mod anacronic, războiul răvășește estul continentului nostru, un artist vizual își enunță profesiunea de credință ca militant pentru pace prin...fotografie de război! Sunt cunoscute vorbele unuia dintre cei mai bravi și mai agresivi comandanți ai trupelor Uniunii din Războiul Civil american (1861–1865), cel care a condus Marșul spre Mare, devastând statul sudist Georgia, în toamna lui 1864: „War is Hell!” (Războiul este Iad!), a spus generalul William Tecumseh Sherman. Iar fotografiile reporterilor de front au lăsat dovezi zguduitoare ale acelei campanii, ca și a altora, ce au urmat în secolul XIX și XX.

Bogdan Gheorghe Iorga este fotograf de front. Dar, un front al amintirii, un front al istoriei! Căci el face călătoriile în trecut, prin studiu al arhivelor iconografice, al memorialisticii, al presei de epocă și al experienței personale de război. Fiindcă Iorga este „soldat de duminică”, unul dintre acei excentrici pasionați de istorie care vor să o trăiască așa cum a fost. Membru al Asociației „6 Dorobanți” – organizație care înscenează momente din istoria națională – el a mărșăluit pe multe drumuri desfundate, sub ploaie, ninsoare sau soare torid, a stat în tranșee, s-a târât sub foc, pe câmpuri de luptă, apoi a



Fig. 1. Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, Târgu Jiu, foto B. Iorga.

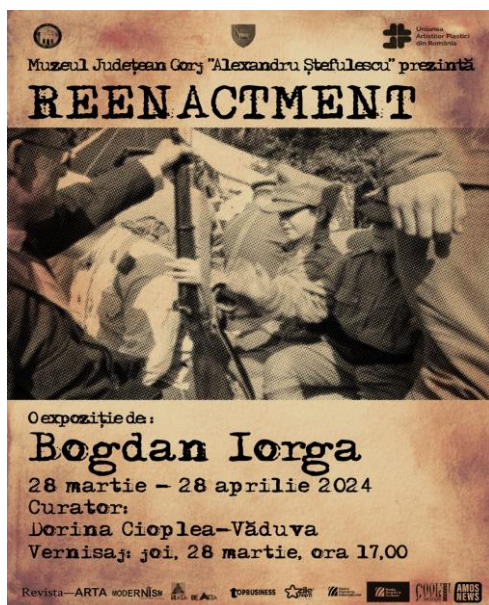


Fig. 2. Afişul expoziției „Reenactment”.

dormit pe un braț de paie, dărdâind sub o pătură găurită, având deasupra un cort prin care picurau stropii apelor meteorice și s-a hrănit, frugal, cu pâine neagră și untură ori cu un blid de ciorbă chioară, de la cazan. El a fost istoricul în imagini al multor campanii căci nu purta în spate o pușcă ci o geantă cu aparate fotografice. Astfel, călca pe urmele lui Carol Popp de Szathmari, ale lui Roger Fenton, James Robertson, Mathew B. Brady și Alexander Gardner sau ale operatorilor din Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei din Marele Război. Iar Marele Război a devenit subiectul preferat al lui Iorga.

După ce, la Universitatea Națională de Arte din București, la obținerea unui doctorat vocațional pe tema fotografiei de război și după publicarea a două albume la Editura Institutului Cultural Român – *Reenactment: Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI* (2018) și *Valahii din oastea lui Napoleon* (2021) – Iorga a decis să își expună public fotografiile. O primă apariție pe simeză a avut loc în 2017, la ICR Beijing, unde au fost susținute și expuneri privind arta fotografică la vreme de război și valoarea documentară pe care o comporta imaginea de război.

La Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu” a fost deschisă expoziția „Reenactment” în care Bogdan Iorga a făcut o selecție din bogatul său portofoliu de reporter de front. În 63 de cadre, cu dimensiuni variind între 30 × 40 cm și 50 × 70 cm, el a oferit o imagine vie a fenomenului reconstituirii istorice din ultimii 15 ani. Scene de acțiune și scene de repaus, ofensiva generală cu blindate și aruncătoare de flăcări, transportul trupelor cu trenul, asaltul la baionetă, atacul cu gaze, portrete de combatanți în plin efort al înclăștării cu inamicul sau relaxați, la o bere, între camarazi, după încheierea ostilităților, viața de tabără, veselarul care spăla farfuriile și așternea masa la popota ofițerească, cazanul clocotind deasupra focului, soldații mâncându-și rația așezați pe un buștean sau direct pe pământul gol, infirmierele pansând un rănit sau târându-l, cu greu, la adăpost, în linia a doua, muzicanții din fanfară pregătindu-și instrumentele, trecerea majestuoasă a comandantului suprem într-o elegantă mașină decapotabilă, ceremonii de decorare, revista trupelor sau careuri în care ofițerii superiori îmbărbătau unitățile din subordine cu discursuri patriotice, comedianți și dansatoare de cabaret care dădeau spectacole pentru soldați, la fel ca în filmul din 1930 al lui Georg Wilhelm Pabst „Westfront 1918”. Imaginile au fost luate în campanile de la Râșnov, Fundata, Brașov, Mateiaș, Terezin, Blosdorf/Mladejov, Turtucaia, Zonnebecke și, evident, Târgu Jiu unde s-a dat lupta de la podul Jiului, în 1916.

Tată iubitor, preocupat de educația în spirit patriotic a fiilor săi, și-a adus cei doi băieți, încă de la vârstă fragedă, în cadrul Asociației „6 Dorobanți”, pe poziție de copii de trupă. Ei apar în multe dintre fotografiile sale aruncând priviri naive, întrebătoare, de sub cozorocul capelei prea mari ce le cade pe ochi, alergând voioși, pe dealuri, ridicându-și pulpanele mantalei excesiv de lungi, încercând să țină pasul cu veteranii în marș dar fiind mereu în contratimp, atârându-le moletiera desfăcută sau șireturile bocancilor enormi, împărțind amatorilor gazeta „Neamul Românesc”, țopăind printre firele de sârmă ghimpată, fugărindu-se în tranșee, cățărându-se pe țeava tunului, zâmbind, galeș, la auzul unui ordin pe care nu-l înțeleg, schimbând pușca cu arcul cu săgeți spre a se hârjoni, conform spiritului jucăuș al etății lor, ignorând tragedia mimată a războiului ce se desfășoară, amenințător, în jurul lor, dar pe care ei nu o sesizează, zbenguindu-se fără griji, plini de optimism, ceea ce devine molipsitor pentru cei mari care, astfel, își sădesc în suflet speranța într-o pace eternă. După atâta efort fizic, îi vezi doborâți de oboseală, așezați pe o bancă unde își bălăbănesc picioarele, plictisiți. O imagine de neuit este aceea în care, în zori, la auzul goarnei, căpșorul unuia dintre băieți se ițește prin deschizătura cortului unde dormiseră peste noapte și privește, curios, la tabăra care începea să prindă viață. Prezența lor ca subiecți în marea dramă a conflagrației conferă săgălnicie și infantilism jocului de-a războiul întreprins de părinte și de camarazii acestuia.

Fiind om cu mult umor, Iorga a încercat să „îndulcească” această cronică dură a războiului re trăit prin reînscenare căutând să surprindă ridicolul anumitor situații reale: un subofițer, băiat de oraș, neobișnuit cu viața la țară și felul de a te purta cu vitele cornute, este immortalizat când încerca să rechiziționeze o junincă dar nu știa cum s-o ademenească spre campamentul unității sale. Un soldat corpulent, flămând, care înfuleca, din gamelă, direct cu mâna, aruncă o privire dezaprobatoare spre curatul câțel canis, alb ca neaua, al unui superior, ce se uită, cu ochi rugători, la tainul său mizer. Două surori de caritate din serviciul medical austriac fug spre un obiectiv necunoscut

sumeându-și sutanele ce revelă ciorapii colorați, prinși cu jartiere înflorate, nepotrivite unor slujitoare ale Domnului. Două elegante doamne de societate, cu umbreluțe și pălării cu pene – probabil soții sau țiitoare ale unor ofițeri – se intersectează, la intrarea unui cort, cu o infirmieră în uniforma albă, regulamentară, și o privesc cu aroganța cocoanelor aflate, accidental, într-o tabără militară. Un artist de front, cu o uniformă bizară, continuând a păstra aerul boemei chiar sub arme, schițează într-un carnet portretul unui militar care a arborat o alură bătoasă, marțial-ridicolă, de plutonier cu aspirații înalte spre un grad ofițeresc.



Fig. 3. Imagine din expoziție, foto B. Iorga.



Fig. 4. Imagine din expoziție, foto B. Iorga.

Toate fotografiile sunt tonate sepia și „învechite” spre a părea degradate de trecerea timpului, de umezeală sau de îndelungata expunere la lumină, ce le-a decolorat. Unele au pete, altele au zgârieturi intenționate sau sugestii de crăpare sau spargere a clișeului pe sticlă. Aceste intervenții ale autorului accentuează iluzia de fotografie de epocă.

Pentru vernisaj, soldatul Iorga a pregătit un *performance*, o scenetă mută: purtându-și uniforma, s-a așezat la o măsuță, și a început să scrie, cu toc și cerneală, o epistolă fiilor săi rămași acasă, în care le relatea cum decurge viața sa pe front. Odată terminată, această misivă redactată în limbaj arhaic a fost citită de unul dintre băieți, prezenți în sală. În acest fel, artistul și-a introdus publicul, fie și pentru câteva minute, în atmosfera unei zile de repaus, pe front, în anii 1916 sau 1917. Apoi a fost proiectat un scurt film, „Scrisoare către iubita lui Fritz”, realizat în 2018, unde Iorga a fost omul orchestră: scenarist, regizor, scenograf, producător și operator – demn urmaș al lui Georges Méliès! Pentru a completa recuzita specifică unui reporter de front, pe o ladă erau expuse două aparate fotografice, cu burduf, marca Voigtländer, ce-i drept, nu chiar din vremea Marelui Război, ci puțin mai târziu, din anii '30–'40.



Fig. 5. Soldatul Bogdan Iorga scriind o epistolă acasă, fiilor săi, performance la vernisajul expoziției „Reencatment”.



Fig. 6. Lângă locomotivă, Blosdorf 2014.



Fig. 7. Copiii de trupă în așteptarea adunării, Fundata 2013.



Fig. 8. În tranșeu, Zonnebeke, 2018.



Fig. 9. Discuție între comandanți, Brașov, 27 august 2016.



Fig. 10. Dând onorul la ridicarea drapelului, Zonnebeke, 2018.

Prin acestea, expoziția a căpătat o pronunțată componentă educativă pentru publicul de diferite vârste: cei mai vârstnici își aminteau lecțiile de istorie și eventualele cărți despre Primul Război Mondial pe care le citiseră ori filmele ce le vizionaseră, cei tineri și foarte tineri deprindeau, pe viu, lecția istoriei. Cum în școlile primare de astăzi nu se mai practică arta caligrafiei și nu se mai scrie cu toc și cerneală iar stilul epistolar a dispărut în fața unui sintetic sms trimis pe telefon sau a unui mesaj mai lung prin email, Whatsapp sau alte mijloace moderne de comunicare prin internet, demonstrația lui Iorga lua forma unui act culturalizator! Spre a nu mai vorbi de valoarea artistică a fotografiilor sale care dovedeau buna asimilare a lecției operatorilor de front din Serviciul Fotografic al Armatei, activi în intervalul 1916–1918 pe toate fronturile românești. Iorga nu s-a limitat doar la reprezentarea unilaterală a armatei române, ci a ilustrat și celelalte armate cu care am avut contact pe front, ca inamici sau aliați: germani, austro-ungari, bulgari, ruși, francezi, belgieni sau britanici.

Prin acest recurs la istorie – cu efect în propria creație și în experiența acumulată pe câmpul de luptă al armatelor de duminică pe care le-a ilustrat, cu atâta pasiune – autorul aduce omagiul său proteicilor făuritori ai României Mari.

Expoziția „Reenactment” deschisă de Bogdan Iorga la Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, este o demonstrație convingătoare de folosire, cu artă și cu inteligență, a aparatului fotografic ca instrument pentru producerea operelor cu valoare de document istoric, investite și cu multe calități estetice, și o formă de a pleda pentru pace și frăție între oameni.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția Șerbana Drăgoescu, *Joc pentru semeni*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 8 iunie – 1 octombrie, 2024

Expoziția curatoriată de Liliana Chiriac și Ilinca Damian readuce pe simeze o selecție importantă din opera Șerbanei Drăgoescu, parte a donației artistei făcută prin testament Muzeului Național de Artă al României și Muzeului Colecțiilor de Artă.

Perfect adecvată căutărilor și experimentelor artistice internaționale din perioada anilor '60–'70, Șerbana Drăgoescu a reinventat vocabularul tapiseriei - o artă bidimensională, cu o puternică componentă tradițională, pentru a crea artă conceptuală, tridimensională, cu mesaj. A inclus arta textilă în manifestări artistice inovatoare - instalații, artă-obiect, happening. A fost unul dintre artiștii care au marcat acea perioadă de efervescență și inovație din tapiserie, la nivel național și internațional. S-a exprimat cu ușurință în tehnici multiple, combinând cu multă originalitate și curaj materiale diverse – lână, lemn, metal, hârtie, creând compatibilități surprinzătoare.

Cele douăzeci de lucrări complexe din expoziția *Joc pentru semeni*, reunind aproximativ șaiszeci de obiecte, au fost organizate în trei săli, tematic și pe tipuri de tehnici.

În prima sală, lucrările *Joc de chibrituri* și *Flamuri* datează din anii '70. Prima instalație a fost selectată în 1977 pentru participarea la Bienala de tapiserie de la Lausanne, o izbândă prestigioasă a artistei care și-a demonstrat forța creativă în întreaga operă. Instalația este o recreere a unei cutii cu chibrituri, mult supradimensionată, realizată din materiale insolite, cu o notă ludică, subliniată chiar din titlu. Dar aparentul amuzament este dublat de exprimarea unui mesaj grav, de revoltă socială și politică. Lucrare de mare originalitate și expresivitate, este formată din aproximativ 1300 de bețe de lemn, îmbrăcate în fire de lână, o cutie de lemn de mari dimensiuni pe care artista a intervenit cu mesaje scrise cu vopsea roșie (aceasta este pancarta pe care își „strigă” revolta), și covorul pe care stă întreaga lucrare. Bețele, în trei coordonate cromatice (alburi, griuri până la negru și roșuri-portocaliu), prezintă multiple posibilități de asamblare și astfel multiple posibilități de exprimare. Montarea instalației este în sine un mijloc de exprimare artistică, adăugată tuturor celorlalte, și poate fi obiectul unui happening, al interactivității cu publicul. Tridimensionalitatea transformă lucrarea într-o sculptură textilă. Interpretarea inedită a unui obiect utilitar, din viața de zi cu zi, dar și componenta ludică a lucrării amintesc de viziunea artistică a suprarealismului (în 1935, creatoarea de modă Elsa Schiaparelli ce colabora cu artiștii suprarealiști, crea o rochie de seară *haute-couture* cu imprimeu reprezentând bețe de chibrit). Prețiozitatea firului textil ce înfășoară bețele contrastează cu severitatea lăzii (obiect *ready-made*) și cu frugalitatea notațiilor - o situație în care putem simți chiar

conotații militare ale acestei lăzi, ce transportă „armamentul” unei lupte de gherilă sau de rezistență prin artă. Este o ficțiune ce disimulează un mesaj militant. Covorul este țesut manual în războiul orizontal, o țesătură diagonală din lână aspră netoarsă, precum cuverturile maramureșene, dar în culori percutante în acord cu viziunea modernă a lucrării.

O altă permutare imaginativă a unui obiect observăm și în instalația *Flamuri* – o serie de 19 steaguri, în care stâlpii sunt din lemn înfășurat în fire de lână, drapelele sunt tapiserii *haute-lisse*, iar suportii metalici permit diferite poziționări ale steagurilor. Titlul, cu o sonoritate arhaică, face trimitere la steagurile-blazon medievale sau poate la flăcări, așadar simboluri ale afirmării identității, ale acțiunii, ale implicării. Heraldica artistei este una decorativă, severă cromatic și ornamental. Observăm aceeași preferință pentru sobrietatea degradeurilor de la albul lânii până la negru, punctată de accente roșii, la fel ca în mai toate lucrările. Trei dintre steaguri sunt perfect uni, iar celelalte prezintă compoziții plastice abstracte, geometrice, minimaliste, ce uzează de linii și cercuri. Senzualitatea și căldura lânii, expresivitatea specifică firului textil transformă steagurile în obiecte prețioase. Seria este completată de un steag parietal, „blazonul” personal imaginat de artistă cu monograma și data ei de naștere.

Lucrarea *Eterna întoarcere* din 1978, alcătuită din șapte panouri poate fi expusă în mai multe moduri, ca labirint tridimensional (patru panouri sunt expuse astfel în sala a doua) sau parietal (trei panouri sunt prezente în prima sală). Panourile sunt alcătuite din bețe de lemn înfășurate în fire textile (un panou pe roșu și restul în degradéuri alb-gri-negru), prinse între ele cu sârmă pentru a forma aceste structuri de rogojini înguste. O sârmă înfășurată larg pe fiecare băț, sub firele textile, dă o modulație volumetrică regulată elementelor panourilor. Repetitivitatea elementelor constituente și simplitatea cromatică servesc unei viziuni ample, cu o monumetalitate neștirbită de detalii ornamentale. Panourile decorative vorbesc astfel în mod surprinzător în vocabularul graficii, iar șerpuirea labirintului cuprinde o gestualitate a liniilor expresive. Minimalismul extrem al lucrării capătă profunzime și rafinament prin texturile diverse, degradeurile subtile, jocurile de linii.

A doua sală prezintă, pe lângă labirintul *Eternei reîntoarceri*, o serie de proiecte de tapiserie, realizate în tehnică grafică (tuș, creion etc.), și lucrări din seria *Aripi*: mape-obiect și tapiserii. Dipticul *haute-lisse* din aripi-obiect de dimensiuni mari a fost țesut în 1976. Panourile decorative au formă neregulată, dificil de realizat în tehnica tapiseriei, susținută pe un schelet metalic. Întreaga suprafață este acoperită de un *pattern* de dungulițe mărunte paralele, repetitive, dispuse orizontal sau vertical, o rigoare ce amintește de textilele tradiționale japoneze (corelație care poate fi făcută și la compozițiile tapiseriilor *Flamuri*).

Șerbana Drăgoescu s-a întors la tema aripilor și în anii 2000. Mapele-obiect *Erezii plastice* din 2006 cuprind colaje și transcrieri caligrafiate într-o viziune plastică a unor texte de Platon (*Phaidron*) și din *Psalmi* regelui David, texte ce vorbesc despre aripă – element înălțător, apropiat divinului și imaterialității, simbol al Dumnezeirii în viziunea artistei. Lucrarea cuprinde și dipticul de tapiserie alb/negru, pozitiv/negativ în care păsările devin semne grafice pe fundalul simplu. Aceste două tapiserii de mici dimensiuni nu mai reușesc să transmită aceeași forță creatoare precum cele din seriile mai vechi, elementul păsării fiind poate prea aproape de limbajul vizual comun. O altă mapă cuprinde căutări plastice realizate pe marginea poeziilor din volumul *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, carte dedicată tatălui artistei. Lucrarea *Prințul I* (2004) este o tapiserie *haute-lisse* în delicate nuanțe de alb, auriu, argintiu ce evocă aripi angelice. Subsumarea lucrărilor din anii 2000 unor texte și mesaje prea literale a condus la o oarecare sărăcire a limbajului plastic.

Pasionată de legătura dintre literatură și arta plastică, artista a explorat această relație încă de la finalul anilor '80. Tema este recurentă, și duce la crearea unor cărți postmoderniste, obiecte tridimensionale grafice și cu inserții textile pe care ea le numește *Erezii plastice*, titlu ce nu se sfiește să arate depășirea granițelor artei plastice spre literatură, creând paradoxuri: textul fizic devine mijloc plastic, prin caligrafie sau colaj, în vreme ce pictura devine translatorul plastic al textului. În ultima sală sunt expuse primele ei „cărți”, din 1988–1992 ce materializează vizual lecturile unor cărți de Octavian Paler, care i-au prilejuit scindări ale sufletului, cum singură afirma. Sunt lecturi revelatoare pentru artistă, iar schițele reprezintă înregistrarea spontană în limbaj plastic a experienței atât de personale a citirii. Sunt jurnale ale unor călătorii inițiatice spre sine. Lucrările nu sunt ilustrații ale textului, ci ilustrații ale trăirilor artistei pe parcursul lecturii, cu detalii ce demonstrează căutări în zona mistică pentru cuprinderea unei lumi nevăzute, misterioase. *Joc de pelotă* este prima *Erezie plastică*, inspirată de cartea *Caminante. Jurnal și contrajurnal mexican*. Cartea-obiect cuprinde

127 de file colaje, cu fragmente de text din cartea lui Paler, adăugiri din *Dicționar de simboluri*, fotografii cu lucrări ale artistei, schițe originale intervenite peste colaj, bucăți de filme fotografice, amprente, fragmente de hărți sau zodiacale, coduri și limbaje (inclusiv Morse), imagini ale unor zeități aztece, însemnări, pagini de jurnal etc. Conținutul este organizat pe teme: *sub semnul roadelor/remizei și al identității/incidențelor, coincidențelor și al convergențelor*, al zodiei Rac.

Prezentul continuu este o altă „erezie”, cu 42 de planșe pătrate, fixate printr-un ax metalic central, care străpunge paginile. Sunt colaje de tipărituri – pagini din cartea *Un om norocos* și fragmente de ziare din 1988–1991 – cu intervenții grafice în tuș. Atmosfera sumbră din roman își găsește pandant în negrurile și elementele cruciforme ale compozițiilor. Desenarea schematică a cercurilor Infernului lui Dante, oglindirea realității istorice din anii Revoluției (prin fragmentele de presă), mesaje misterioase realizate prin colarea și răstălmăcirea titlurilor de ziar, fragmentele în manuscrit, atmosfera ocultă – toate sunt mărturisiri ale angoaselor perioadei. Copertele sunt din carton pânzat, în formă de disc. Tot în această sală sunt expuse și proiecte de instalații de tapiserie (tuș pe hârtie).

Expoziția vorbește fără tăgadă despre opera Șerbanei Drăgoescu, solidă, originală, construită pe mesaje și căutări intelectuale.

Raluca Partenie

Premianții noștri

În cadrul ceremoniei de premiere a Academiei Române din 7 decembrie 2023, doamna dr. Oazna Alexandrescu, CS III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a fost distinsă cu Premiul Ciprian Porumbescu pentru *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc de la Biblioteca Academiei Române* (Ed. Muzicală, București, 2021).



Fig. 1. Doamna acad. Sabina Ispâr, Președinta Secției Arte, Arhitectură și Audiovizual, anunțând laureații Secției 13-Arte, foto Alina Bălan.



Fig. 2. Premianții noștri pregătiți să intre în scenă de domnul Director Bogdan Cristea, foto Alina Bălan.



Fig. 3. Dr. Călin Demetrescu primind Premiul G. Oprescu de la doamna academician Sabina Ispas, foto Alina Bălan.



Fig. 4. Zâmbetul răsplății meritate, foto Alina Bălan.

De asemenea, colegul nostru, dr. Călin Demetrescu, cercetător independent și colaborator al Muzeului Louvre din Paris, a fost răsplătit cu Premiul G. Oprescu pentru monumentală sa lucrare *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV* (la Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2021).

Cinste lor!!!

Un premiu binemeritat, 23 mai 2024

În cadrul unei solemnități desfășurată la Banca Națională pe 23 mai 2024 au fost decernate Premiile Fundației Culturale Magazin Istoric pentru cele mai valoroase volume publicate în anul 2023.

Între cei laureați s-a aflat și domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Premiul „Dinu C. Giurescu” i-a fost acordat pentru îngrijirea volumului de amintiri al părintelui său, Silvan D. Ionescu, *Silvan despre Silvan. Memorii răzlețe*, apărut la Editura Corint în anul 2023 (558 p. + il.).



Fig. 1. Decernarea Premiului Dinu C. Giurescu la Banca Națională. S la D dl. Cristian Păunescu, consilier la BNR, dr. Adrian-Silvan Ionescu și Dorin Matei, redactor șef la Magazin Istoric.



**fundația culturală
magazin istoric**

Conferă

Domnului ADRIAN-SILVAN IONESCU

Premiul „Dinu C. Giurescu“
oferit de doamna **LIA CIPLEA**

pentru volumul

***SILVAN DESPRE SILVAN:
MEMORII RĂZLEȚE***

23 MAI 2024

Președintele Fundației Culturale
Magazin Istoric

Dorin Matei

Fig. 2. Diploma magazin istoric.

O înaltă onoare pentru Institutul nostru, Kiev, 4 iulie 2024

În ședința plenară din 4 iulie 2024 a înaltului for de cultură artistică de la Kiev, domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a fost ales membru titular, din străinătate, al Academiei Naționale de Arte a Ucrainei. Diploma conferită cu această ocazie, redactată în engleză și ucraineană, este semnată de Președintele Academiei, acad. Viktor Sydorenko și de secretarul general, Oleksey Skrypnyk iar legitimația cu numărul 53, tot bilingvă, poartă doar semnătura președintelui. Ambele sunt ștampilate cu marele sigiliu al înaltei instituții.

Iată un titlu care, în chiar anul aniversării revistelor noastre septuagenare și sexagenare, onorează nu numai pe noul academician ci și Institutul nostru, denotând aprecierea internațională de care se bucură laureatul și, implicit, instituția pe care o conduce!



Fig. 1. Diploma de membru definitiv, din străinătate, al Academiei Naționale de Arte a Ucrainei.

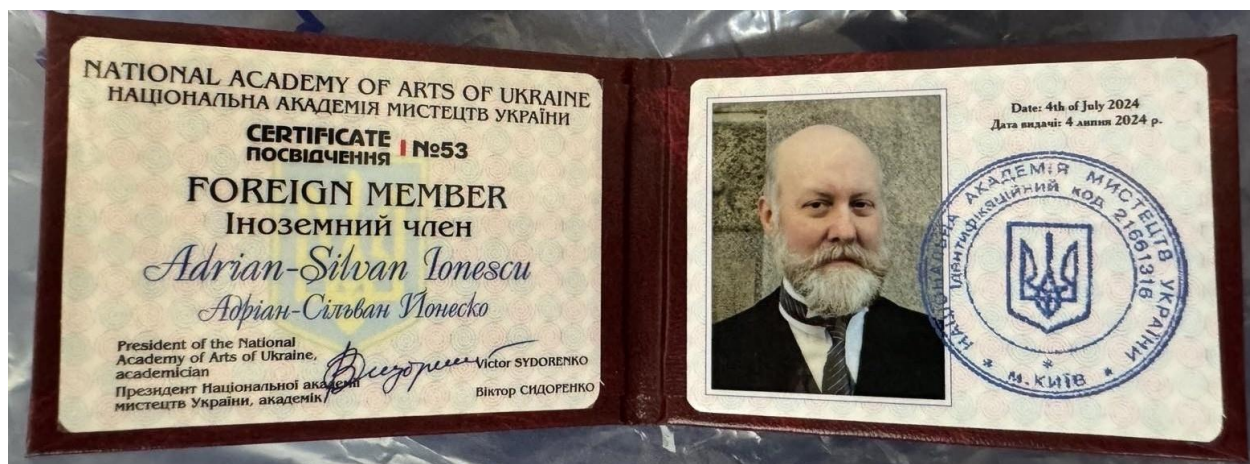


Fig. 2. Legitimația de academician definitiv al Academiei Naționale de Arte a Ucrainei.

EUGEN MAROLA, *Bucureștiul sub administrația Puterilor Centrale. 6 decembrie 1916 – 11 noiembrie 1918. Viață cotidiană. Vedere dintr-o capitală multiculturală*, Ed. Vremea, București, 2023

O carte, apărută la 107 ani după ocuparea Bucureștilor de trupele Puterilor Centrale, care încearcă să lămurească atmosfera din orașul căzut în robie și atitudinea locuitorilor săi, este totdeauna o răsplată pentru cel care o citește. Un asemenea volum este binevenit mai ales în aceste timpuri când istoria interesează și atrage tot mai puțin pe tinerii care nu știu mai nimic – sau nu cred mai nimic – despre viața părinților lor dusă în timpul comunismului sau despre evenimentele din decembrie 1989, necum despre aceea de acum un secol a străbunilor lor... *Bucureștiul sub ocupația Puterilor Centrale* este o lucrare pilduitoare și, folosind o bibliografie destul de bogată și multe informații din presă, oferă o imagine plină de viață asupra acelor vremuri demult apusă, ce par aproape basme de neînțeles pentru tineretul contemporan...

Volumul beneficiază de o introducere semnată de reputatul istoric Daniel Cain, care nu este o simplă enumerare a capitolelor cărții sau o evidențiere a calităților și a noutății temei abordate – așa cum de multe ori se face într-un asemenea segment al unei cărți – ci o valoroasă contribuție la subiect, cu note și referințe care să-i susțină aserțiunile, suplinind anumite subiecte neatinse sau insuficient comentate de autor. Dr. Cain acoperă perioada primelor luni ale războiului nostru, din august până la începutul lui decembrie 1916, când frontal a căzut, Bătălia pentru București a fost pierdută iar trupele germane au intrat în Capitală, în ziua de Sf. Nicolae. În acest scurt interval totul se schimbă și orașul și-a pierdut strălucirea caracteristică: caii de rasă au fost rechiziționați de armată, echipajele elitei au fost dosite în remizele reședințelor, eleganța doamnelor a dispărut de pe străzi, la fel birjele, cafenelele s-au golit și au fost, în final, închise, cinematografele, teatrele, cabaretele și șantanurile și-au zăvorât ușile iar actrițele acestora, au fost concediate. Curând aveau să înceapă lipsurile la aprovizionarea cu produse de bază și orașul să fie bombardat din zeppelin sau din avion.

După un scurt argument în care sunt enunțate principalele traiecte ale lucrării, autorul consacră un prim segment al ei, nenumărat însă ca un capitol, locuitorilor Bucureștiului de religie mozaică pe perioada a două secole și ceva (sec. XVIII până la 1918) ce i s-a părut importantă pentru a-și susține subtitlul privind multiculturalismul Capitalei. Urmează abia după aceea primul capitol legat strict de subiect, în care este expusă situația orașului capitală și a locuitorilor săi de la intrarea entuziastă în război până la ocupație. Sunt trecute rapid în revistă unele dintre cauzele înfrângerii atât de rapide – incompetența Marelui Stat Major al armatei noastre și neonorarea promisiunilor de ajutor ale Aliaților. Circulau multe zvonuri alarmante privind

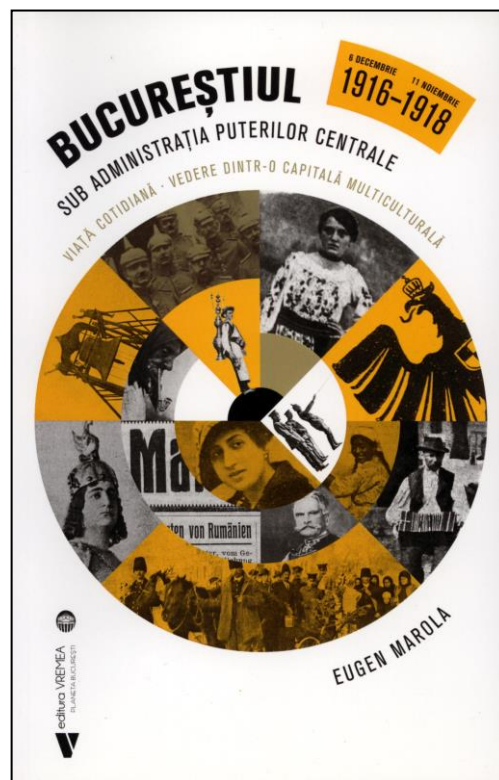


Fig.1. Coperta volumului *Bucureștiul sub administrația Puterilor Centrale. 6 decembrie 1916 – 11 noiembrie 1918. Viață cotidiană. Vedere dintr-o capitală multiculturală*.

metodele criminale ale germanilor care ar fi lansat, din avioane, tabachere explozive, perii și pudriere cu otravă sau păpuși cu gaze asfixiante... Delațiunile se înmulțeau îngrijorător și, în urma lor, persecuțiile evreilor și ale altor alogeni. Evreii erau considerați, în mod expres, infideli și guvernul i-a invitat să părăsească țara, oferindu-le pașapoarte în regim de urgență. Iar comandanții de unități militare primiseră ordinul să-i pună pe soldații de religie mozaică în linia I. Apoi, cetățenii străini, nesiguri, au fost încarcerați în mai multe hoteluri bucureștene – lucru ce se va repeta după ocupație cu acei intelectuali cunoscuți drept opozanți ai Puterilor Centrale. Actrițele de cabaret, acele „frânzuoaice din Frankfurt și Breslau”, au fost închise la Văcărești, fiind considerate spioane. La fel a pățit-o și Bob Hopkins, actor improvizat în revistele scrise de prolificii dramaturgi satirici locali, precum A. de Herz, dar după ocupație, își va recăpăta libertatea și va atinge notorietatea pe scenele Capitalei.



Fig. 2. „Studiul în alb și negru” – Bob Hopkins, caricatură de Gruia, în *Scena* nr. 81/ 27 martie 1918.

După primele confruntări pe front, diverse clădiri ale orașului și-au schimbat finalitatea și devin spitale de campanie: Școala Centrală de Fete, Căminul Studentelor „Spiru Haret”, Internatul Teologic Radu Vodă, Palatul Camerei de Comerț, Școala evanghelică de băieți de pe str. Luterană, etc. Autorul dă o listă lungă a acestora specificând și numele celor care le coordonau, în special doamne din înalta societate, dar, din motive inexplicabile, nu furnizează sursa de unde a extras această listă.

Aprovizionarea lăsa de dorit. Erau rare zilele când putea fi găsită carne în hală iar acestea deveneau niște date memorabile, adevărate sărbători. Cozile la alimente erau inerente și interminabile. Autorul procedează foarte bine specificând prețurile pentru diverse alimente de bază și pentru lemne de foc și cărbuni oferind mercurialul publicat în presă în intervalul 1–20 octombrie 1916. Au fost organizate cantine populare pentru a-i ajuta pe săraci.

Dar, când trupele germane se aflau în preajma Bucureștilor, a început exodul: Casa Regală, guvernul, elitele și mare parte din populația cu oarecare mijloace materiale, a pornit în bejenie, spre Moldova, unii transportându-și avutul în câteva vagoane de tren, alții încărându-și lucrurile în trăsurile, căruțe și alte mijloace precare de transport, totul într-un haos general.

Pe 23 noiembrie/6 decembrie, trupele invadatoare au fost așteptate de oficialitățile municipale la periferia orașului, la Chitila. Era vorba de primarul Capitalei, Emil Petrescu, însoțit de Charles Vopicka, ministrul plenipotențiar al Statelor Unite ale Americii – și nu „ambasador” cum pretinde autorul (căci, la acea dată, în România nu exista o ambasadă americană ci doar o legatie...). Dar ei au așteptat în van câteva ore și, la revnirea la Primărie, erau deja așteptați de câțiva ofițeri germani pentru a primi capitularea urbei. Feldmareșalul August von Mackensen – care chiar la acea dată își serba ziua de naștere și, prin ocuparea Bucureștilor, își făcuse un admirabil cadou – a ajuns la Palatul Regal la orele 16.45, în fruntea a 4.000 de soldați, unde a fost întâmpinat de istoricul de artă Alexandru Tzigara-Samurcaș, lăsat ca reprezentant al Casei Regale și al Domeniilor Coroanei, care avea să fie, curând, investit ca prefect al poliției Capitalei. Dar, cu demnitatea sa de militar și de nobil german, mareșalul nu acceptă să ia cvartir în palat – pe care îl pune sub strictă pază, spre a nu fi jefuit sau pângărit – ci își instalează comandamentul vis-a-vis, la Hotel Athenée Palace, iar reședința personală într-o casă de lângă Cișmigiu.

Trupele au fost întâmpinate cu entuziasm, cu flori, țigări și promisiuni galante, de actrițele de șantan, ce fuseseră eliberate de la închisoarea Văcărești. Unele au intrat chiar în coloanele de soldați și au mărșăluit, în glumă, alături de ei. Locuitorii cu aceleași naționalități ca ale trupelor victorioase, germani, austrieci, maghiar, bulgari sau evrei, s-au alăturat acestei manifestații de bucurie, ofensatoare pentru românii neaoși.

După aceasta, urmează cele 707 zile de calvar pentru locuitorii din toate straturile societății: rechiziții de toate felurile (metale, rufărie, blănuri, lână, alimente, etc), regulamente severe cu multiple interdicții și pedepse aspre, cenzură și poliție politică, raționalizarea alimentelor, schimbarea calendarului de la cel iulian (calendarul vechi) la cel gregorian (calendarul nou, folosit în țările Europei Centrale), astfel încât, în 1916, nu s-a mai putut serba Crăciunul ortodox la data prestabilită căci fuseseră pierdute 13 zile.

Mackensen era șef al Ober Kommando der Wehrmacht, abreviat O.K.W. – ceea ce însemna comanda supremă a armatei germane din România și nu Guvernământul Imperial, cum explică autorul (p. 121). Generalul de infanterie Erich Tülff von Tschepe und Weidenbach era guvernatorul militar și conducea Administrația militară a țării (*Militärverwaltung in Rumänien*); locuința și-a stabilit-o în Palatul Suțu din centrul orașului iar birourile și le avea la Kommandatur, în localul Ministerului Lucrărilor Publice de pe Bulevardul Elisabeta. Această Administrație militară avea în subordine 6 departamente: *Oberquartiermeister* care se ocupa cu aprovizionarea trupelor și încartiruirea lor, incluzând și justiția militară, poșta, telegraful și transporturile feroviare; *Zentralpolizeistelle* era poliția politică, ea elibera pașapoarte și supraveghea corespondența; *Politische Abteilung* cenzura, presa și spectacole; *Verpflegungsoffizier für die Zivilbevölkerung in Rumänien* care se ocupa de aprovizionare localnicilor; *Wirtschaftsstab* care coordona activitatea economică a țării, muncile agricole și exploatarea zăcămintelor de petrol și, cel din urmă, *Verwaltungsstab* care supraveghea administrația locală, tribunalele, colectarea impozitelor și asigura funcționarea instituțiilor de învățământ. Este ciudat că, la notele de subsol, nu am întâlnit două valoroase lucrări care acopăr această perioadă: studiul despre ocupație și personalitatea feldmareșalului victorios publicat de cercetătorul ieșean Mircea-Cristian Ghenghea, *Imagini, percepții, aprecieri. Mackensen și românii în timpul ocupației germane a Bucureștilor (1916–1918)* și volumul eminentului istoric Claudiu-Ioan Topor „*Auf nach Rumänien!*” *Beligeranța germano-română 1916–1918* (Ed. Universității Alexandru Ioan Cuza din Iași, 2020), care aduceau multe informații ce ar fi putut îmbogăți lucrarea de față.

Deoarece periodicele românești își întrerupseseră demult apariția, pe 12 decembrie 1916, la nici o săptămână după ocupație, vedea lumina tiparului primul număr al lui *Bukarester Tagblatt*, difuzat cu mare entuziasm și emfază. Ediția în limba română se numea *Gazeta Bucureștilor*, și ambele aveau redacția în sediul rechiziționat al ziarului *Adevărul*, pe Str. Sărințar nr. 9-11, tot acolo fiind și tipărite. Încă o publicație era la îndemâna soldaților germani, *Rumänische Feldpost*, tipărită pe hârtie de proastă calitate dar adesea înnobilit de caricaturi foarte hazlii, realizate de desenatori satirici cunoscuți sau de militari talentați care erau încurajați să batjocorească pe inamic. Dar, despre acest periodic, autorul nu face nici o mențiune. Cum, la fel, nu spune nimic la acest capitol despre eleganta revistă *Săptămâna ilustrată*, – sora în limba română a hebdomadurului de limbă germană *Rumänien in Wort und Bild* – al cărei prim număr a apărut pe 17 mai 1917, la o săptămână după cel nemțesc, menționat, în treacăt de Merola (p. 129), fără a-i sublinia marea importanță pentru inițierea publicului local în civilizația germană și pentru evidențierea părinteștii și umane administrații de ocupație, cu beneficiile ei pentru populație. Ambele erau tipărită pe hârtie de calitate superioară și abundent ilustrate, iar în paginile lor erau promovate obiectivele ocupanților care se pregăteau să rămână multă vreme în ținuturile noastre. Cele două elegante reviste își aveau redacția în același local de

pe Str. Sărindar nr. 9. Pentru cea de limbă germană redactor șef era locotenentul Rudolf Dammert iar pentru cealaltă M. Sărățeanu (pe numele adevărat, Zeltzer). Doar mult mai târziu, când se ocupă de presa de limbă română – ai cărei gazetari erau aproape exclusiv evrei – autorul amintește și de *Săptămâna ilustrată*, care încerca „să redea crâmpie din viața cotidiană a Bucureștilor”, omițând a preciza că și acesta era, de fapt, un periodic oficial german, supravegheat cu atenție de cenzor. În vreme ce, în *Rumänien in Wort und Bild*, cititorul german era introdus în cultura și tradițiile românilor, în *Săptămâna ilustrată* se făcea invers: românii erau familiarizați cu înalta cultură și artă germană, prin articole bine scrise și ilustrate. Tot Claudiu-Lucian Topor a consacrat un valoros și detaliat studiu periodicului de limbă germană ce, în volumul de față, nu se regăsește la note, așa cum s-ar fi cuvenit, de parcă descoperirea sa i-ar aparține autorului¹.



Fig. 3. Concert la Sala Eforie în cinstea zilei de naștere a împăratului Carol I al Austro-Ungariei, 17 august 1917.

Avea perfectă dreptate gazetarul Constantin Bacalbașa când afirma: „Cucerirea cu armele nu poate avea valoare atâta timp cât toate conștiințele vor fi de partea celor biruiți. Germanii au nevoie să cucerească și conștiințele printr-o propagandă zilnică de presă, lipsită de contradicția unei prese naționale”.²

Cum penuria devenise generalizată în țara lor, fiecare militar german putea trimite acasă, săptămânal, o ladă cu 10 kg de alimente. Astfel, Germania a fost salvată de la o iminentă foamete, în 1917–1918, de grâнарul și de șeptelul românesc!

Viața cultural-artistică a Capitalei a luat o amploare deosebită. Administrația germană dorea să dea un impetus vieții artistice, la fel ca în vremuri normale, de pace. Dar, în același timp, dorea ca aceasta să fie ținută sub strictă supraveghere de proprii reprezentanți. Pentru muzee a fost adus un expert de primă mână, dr. Heinz Braune, istoric de artă reputat ce fusese asimilat cu gradul de căpitan. El nu era, însă, directorul Muzeului de Artă Plastică al Silezie, din Breslau, cum pretinde autorul (p. 152) ci, din 1912, deținea funcția de director la Neue Pinakothek din München iar din 1914 predă cursuri de specialitate la Koeniglich Bayerische Akademie der Bildenden Künste din același oraș. El a solicitat inventarele muzeelor din București și a dispus deschidere lor după un orar convenabil, în mod special, militarilor din trupele de ocupație, accesul publicului local fiind restricționat la doar două ore într-o unică zi de vizitare, duminica după-amiază, între 14 și 16. Sălile de spectacol s-au redeschis și piesele de teatru – interpretate în special de trupe germane în turneu –, concertele, operele și operetele – unde strălucea starul local, tenorul Leonard – adunau un public etnzuiast, în special dintre ofițeria germană și austriacă, căci localnicii de bună condiție

¹ Claudiu-Lucian Topor, *The Great War and Military Occupation: Rumänien in Wort und Bild – A German soldiers' propaganda magazine (1917)*, în *Cahiers Balkaniques* nr. 47/2020, p. 83–100.

² C. Bacalbașa, *Capitala sub ocupația dușmanului 1916–1918*, ediție îngrijită și prefată de I. Opreșan, București, 2018, p. 72.

și cu mare demnitate, nu le frecventau, spre a-și demonstra aversiunea față de ocupanți. Se impune o altă rectificare: pe Leonard nu îl chema Nicolae, cum apare în volum (p. 150, 197) ci...Nae! Compozitorul austriac Leo Fall, autorul operetei „Floarea din Schiraz” (și nu din Stambul cum este dat titlul în carte, p. 197) a venit la București să asiste la reprezentarea lucrării sale. Cu acea ocazie s-a fotografiat în compania lui Leonard, care deținea rolul principal în acel spectacol. Pe lângă Franz Lehar, alt oaspete – despre care nu se găsește nici o informație în carte – a fost compozitorul ceh Oscar Nedbal, fost dirijor al Filarmonicii Boemiei din Praga și apoi la Wiener Tonkünstler Orchester și la Vloksoper din Viena. Pe 28 decembrie 1917 el a dirijat, cu succes, premiera operetei sale „Culesul viilor”, interpretată de Compania Gabrielescu la Teatrul Carol cel Mare. Între 6 și 30 mai 1918, a sosit în turneu Opera Curții din Dessau care avea în repertoriu mai multe opere de Richard Wagner („Tristan și Isolda”, „Lohengrin”, „Tannhäuser”, „Walkiria”) precum și „Carmen” de Georges Bizet și „Tiefland” de Eugen d’Albert.



Fig. 4. Succesul operetei „Culesul viilor” de Oscar Nedbal, cu autorul în centrul imaginii, în mijlocul interpreților, în *Scena* nr. 22/ 26 ian. 1918.

A proliferat și un alt gen, acela al spectacolelor de revistă, pentru care și-au pus la lucru condeii mai mulți autori precum Adrian Maniu, Scarlat Froda, Ion Pribeagu, Eugen Todie, Iacob Botoșansky, Iacob Sternberg și, cel mai activ, A. de Herz, care era și directorul periodicului de cultură *Scena*. Pentru publicul mai puțin rafinat și pretențios, erau cinematografele – 14 la număr și nu 13 (p. 151) – unde rulau filme produse de studiourile germane sau de compania daneză Nordisk Film. Actori celebri de film erau aduși pentru a asista la premiere și a prezenta sketch-uri, un gen care a proliferat în acea perioadă care combina proiecțiile de film cu interpretarea, pe viu, pe scenă, a protagoniștilor de pe ecran: Wanda Treumann, Alwin Neuss și Rita Sachetto au sosit în București și au participat la succesul peliculelor în care dețineau roluri principale.

Un personaj care a avut o contribuție însemnată la mișcarea culturală bucureșteană – despre care, însă, nu se găsește nicio informație în lucrarea de față – a fost Erich Pommer, tânăr subofițer, în etate de 27 de ani, ce se distinsese pe front, fusese rănit la umărul drept și i se acordase Crucea de Fier pentru bravură. El avea

înainte o strălucită carieră în cinematografie devenind producător al unora dintre cele mai importante filme expresioniste, între ele înscriindu-se „Cabinetul doctorului Caligari” (1919), „Dr. Mabuse jucătorul” (1922), „Nibelunii” (1924), „Ultimul om” (1924), „Tartuffe” (1926), „Faust” (1926), „Metropolis” (1926) și „Îngerul Albastru” (1930) realizate sub bagheta unor regizori iconici ai genului precum Robert Wiene, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, și Josef von Sternberg. După convalescență fusese mutat la Bufa – abreviere de la Bild-und Film-Amt (Serviciul de Fotografie și Film) – organism înființat pe 30 ianuarie 1917 de Ministerul de Război german spre a face propagandă pe front și în țările ocupate. Apoi a fost promovat șef al Departamentului Cenzurii de Film al Administrației Militare din România. Rolul său a fost foarte important în aducerea peliculelor celor mai recente și mai valoroase, având grijă ca producțiile germane să prevaleze pe ecranele românești.



Fig. 5. Compozitorul Leo Fall și tenorul Leonard, în *Scena* nr. 40/ 5 nov. 1917.

Am consacrat un studiu acestei distracții populare, *Divertiment la vreme de război: spectacolele cinematografice în Bucureștii ocupați (1916–1918)*³, care l-ar fi putut ajuta pe autor. Pommer a contribuit și la normalizarea vieții artistice bucureștene. Actorii lirici și dramatici rămași în Capitală i-au adresat o măgulitoare scrisoare de mulțumire prin care își arătau recunoștința că, datorită diligențelor sale, începând cu seara de 16 iulie 1917, li se permisese să reia spectacolele ce fuseseră întrerupte odată cu ocuparea Bucureștilor de armatele Puterilor Centrale. Între semnatori se aflau Al. Demetrescu De Sylva, Jean Niculescu, Alex. C. Bărcănescu, Marioara Voiculescu, Ecaterina Vasiliu, Lily Tănăsescu, Anna Grand, Marie Carla Fuhn și Nicu Kanner.

³ Adrian-Silvan Ionescu, *Divertiment la vreme de război: spectacolele cinematografice în Bucureștii ocupați (1916–1918)*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei – Teatru, Muzică, Cinematografie*, Serie nouă, tomurile 10–11 (54–55)/ 2016–2017, p. 95–130.



Fig. 6. Dr. Heinz Braune, portret de Ipolit Strâmbu.

Ca represalii pentru arestarea și trimiterea în lagăre de către autoritățile române, la începutul campaniei, a locuitorilor de cetățenie germană sau austriacă, mai mulți intelectuali, nesiguri sau recunoscuți pentru atitudinea lor antigermană, au fost internați în câteva hoteluri apoi deportați în zone rurale sau chiar peste hotare. Așa a fost cazul profesorului de franceză și directorul Liceului Traian din Turnu Severin, viitorul ilustru istoric de artă, G. Oprescu, expedit în Bulgaria, mai întâi la Philippopolis (Plovdiv) apoi în mizerul lagăr de la Golemo Konare, unde l-a avut tovarăș de suferință, printre alții, pe caricaturistul Nicolae Petrescu-Găină (care i-a executat două portrete cu acea ocazie). Un studiu extins al acelei perioade plină de privațiuni și umilințe pentru viitorul academician și fondator al Institutul de Istoria Artei, a elaborat Ioana Apostol⁴, dar titlul ei nu se regăsește în notele cărții de față, deși a fost publicat cu destul de multă vreme înainte de apariția acesteia și a existat suficient timp pentru ca autorul să se documenteze și să afle de el.

Plasticienii români, puțini câți rămăseseră în București, au fost suficient de activi și au deschis multe expoziții personale, pe lângă cele de grup din septembrie 1917 și din primăvara lui 1918, cea a „Tinerimii artistice” – mult mai multe decât amintește Marola în cartea sa (p. 199). Pot pune la dispoziție o listă completă a evenimentelor expoziționale ale Capitalei! Heinz Braune a organizat, în primăvara anului 1917, la Ateneu, o expoziție de artă germană împrumutând, prin medierea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, mai multe opere din colecția Palatului Regal. Aceste detalii, și multe altele despre efervescența culturală din acea perioadă ar fi putut să le afle autorul dacă aprofunda studiile mele *Viața culturală în Capitala ocupată, 1917–1918* și *Mișcarea artistică în Bucureștii ocupați, 1916–1918. Între dramă și vodevil*⁵.

⁴ Ioana Apostol, *George Oprescu, Captive of the Central Powers. From Turnu Severin to Golemo Konare and Back (1917–1918)*, în Bogdan Popa, Radu Tudorancea, *Războiul de fiecare zi. Viața cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914–1919)*, Târgoviște, 2018, p. 261–281; Idem, *G. Oprescu în captivitatea Puterilor Centrale. De la Turnu Severin la Golemo Konare și înapoi (1917–1918)*, în SCIA, *Artă plastică*, Serie nouă, Tom 8 (52)/2018, p. 87–102.

⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Viața culturală în Capitala ocupată, 1917–1918*, în Bogdan Popa, Radu Tudorancea, *Războiul de fiecare zi. Viața cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914–1919)*, Târgoviște, 2018, p. 39–53; Idem, *Mișcarea artistică în Bucureștii ocupați, 1916–1918. Între dramă și vodevil*, în SCIA *Artă plastică*, Serie nouă, Tom 12 (56)/2022, p. 63–151.

Teatrul Național

Reprezentările Operei
Curtei din Dessau
Orchestra
sub conducerea D-lui
Director muzical
Franz Mikorey

Joi, 23 Mai 1918
Începutul la orele 6.30 seara
Biletele seria No. 13

**Maestrii cântăreți
din NUERNBERG**
Operă în 3 acte de Richard Wagner

Vineri, 24 Mai 1918
Începutul la orele 7.30 seara
Biletele seria No. 14

Tannhäuser
Operă în 3 acte de Richard Wagner
În timpul muzicii și după încheierea
unui act intrarea în sală nu mai e
permisă

Fig. 7. Anunț pentru operele „Maestrii cântăreți din Nürnberg” și „Tannhäuser” de Richard Wagner, în *Scena* nr. 132/ 23 mai 1918.



Fig. 8. Deschiderea stagiunii, caricatură de Gruia, în *Scena* nr. 2/ 25 sept. 1917.

Nu se face nicio referire la activitatea caricaturiştilor Gruia, Philips, Iorgulescu Pirs şi Aurel Petrescu, foarte activi în timpul ocupaţiei deşi ei au ilustrat abundent presa acelei vremi. În special portretele actorilor lirici şi dramatici ori întreaga distribuţie şi reclamele pentru premeirele revistelor şi spectacolelor de divertisment erau admirabil ilustrate de ei. Inclusiv ocupantul german a fost interesat de opera caricaturiştilor locali consacrându-le un articol extins, *Die rumänische Karikatur*, în paginile revistei *Rumänien in Wort und Bild* (nr. 11 din 15 septembrie 1918). Philips a publicat, în 1918, chiar o plachetă intitulată *Caricatura sub ocupaţie*, apărută la Editura Isidor A. Stern şi Emil Embra din Bucureşti.

„Mitingul paşnic” din Piaţa Teatrului Naţional, din 13 decembrie 1918, era o acţiune pusă la cale de propagandişti bolşevici infiltraţi printre tipografi, care intenţionau să răstoarne monarhia şi să provoace revoluţia, la fel ca în Rusia. Muncitorii fuseseră instigaţi şi radicalizaţi, scandau, „Jos armata! Jos Monarhia! Trăiască Republica!” şi doreau să se deplaseze în faţa Palatului Regal pentru a cere drepturile şi, eventual, a prelua puterea, la fel ca la Sankt Petersburg, în 1917. Comandantul trupelor de vânători care blocau strada şi aveau puse în baterie câteva mitraliere, a ordonat demonstraţilor să se retragă dar ei au refuzat şi atunci s-a deschis focul asupra lor. Reacţia comandantului a fost întemeiată fiindcă demonstraţii deveniseră ameninţatori şi exista riscul de a recurge la violenţe şi distrugeri exact în centrul Capitalei. Ce-i drept, ar fi trebuit trasă o salvă de avertisment şi abia după aceea în plin. Dar, ofensarea armetei care se jertfise pe front şi a monarhilor care înfăptuiseră România Mare nu putea fi iertată. Pierderile au fost 16 morţi şi mai multe zeci de răniţi care, în vremea guvernării comuniste de după 1948, s-a amplificat, din considerente de propagandă anti-monarhistă şi burghezo-moşierească, la câteva sute...

Când se vorbeşte despre dezertarea, în februarie 1917, a colonelului Alexandru Sturdza (p. 214–215), fiul fostului prim ministru liberal Mitiţă Sturdza – care studiasse în Germania şi avea ferma convingere (poate clarviziune?!?) că aliatul rus intenţiona să ne ocupe ţara (ceea ce avea să se întâmple peste exact 30 de ani, după următorul război mondial...) – nu sunt folosite, ca bibliografie, două lucrări esenţiale: relatarea unui martor din armata inamică scrisă la interval de 9 ani după desfăşurare de maiorul ardelean baron Valeriu Kapri⁶ şi volumul semat de Petre Otu şi Maria Georgescu, *Radiografia unei trădări*,⁷ lucrare cuprinzătoare şi definitivă care clarifică, în chip irecuzabil, acest caz de conştiinţă şi de patriotism liber-interpretat.

Subintitulându-şi cartea *Vedere dintr-o capitală multiculturală*, Eugen Marola dă o ampolare exagerată prezentării şi comentării vieţii şi comportamentului comunităţii evreieşti în timpul ocupaţiei, de parcă doar aceasta s-ar fi aflat în Capitală: *Evreii bucureşteni. Organizaţii caritabile şi activitatea de întrajutorare* (p. 226–236); *Viaţa de zi cu zi a evreilor bucureşteni în perioada ocupaţiei. I. Peltz şi Horia Carp* (p. 237–239); *Evreii cetăţeni ai Puterilor Centrale* (p. 240–243); *Activitatea culturală. Presă şi învăţământ* (p. 244–246); *Pogromul de pe 11/25 noimebrie 1918* (p. 249–251). Mai bine şi-ar fi intitulat volumul *Bucureştiul evreiesc sub administraţia Puterilor Centrale*, pentru că nu vorbeşte mai deloc despre celelalte comunităţi conlocuitoare, suficient de importante, cea maghiară, cea germană, cea bulgară şi cea romă, spre a nu-i mai menţiona pe minoritarii armeni, italieni, sârbi şi greci. Iar, dacă a fost atât de interesat de aportul evreilor la efortul de război şi apoi la împărţirea suferinţelor şi privaţiunilor ocupaţiei cu populaţia majoritară, este de mirare că nu a folosit un studiu merituos al unui tânăr cercetător, Tudor Vişan-Miu, care s-a ocupat de personalitatea şi activitatea colonelului Mauriciu Brociner, investit director al Palatului Regal şi al Căminului Mareşalului după ce familia regală părăsise Bucureştiul – şi care a intrat în conflict cu Tzigara-Samurcaş pe tema supremaţiei poziţiei fiecăruia faţă de Casa Regală a României⁸.

Cartea este însoţită de o ilustraţie finală dar nici una dintre imagini nu are menţionată sursa fapt ce-l lasă destul de bulversat pe cititorul care nu poate afla de unde provin acestea. Nici măcar cele patru reclame de modă şi anunţuri de presă nu au specificate periodicele din care au fost selectate.

În text se mai întâlnesc şi câteva neplăcute greşeli de tipar: substanţe în loc de substanţe (p. 31), sculptorul Mezdrea în loc de Medrea (p. 69), Wehrmacht în loc de Wehrmacht (p. 121). Sau formulări care nu au noimă: vorbind despre Societatea cooperativă „Ospitalitatea Malbim” care „dispunea şi de un fond de ajutor reciproc, iar adăpostul de aici avea 14 camere, din care una era destinată exclusiv **repauzaţilor** (sic!) din război” (p. 229). Ce să înţelegem de aici? Că aceea era o cameră mortuară, o morgă pentru cei căzuţi pe front? Extrem de neclar! Ar fi trebuit să se dea o lămurire (dacă nu cumva este tot o eroare de tipar...).

⁶ Baron Valeriu Kapri, *Cazul fostului colonel Alexandru Sturdza. Un episod din Războiul Mondial. 1914–1918 pe Frontul Român*, Oradea, 1926.

⁷ Petre Otu, Maria Georgescu, *Radiografia unei trădări. Cazul colonelului Alexandru D. Sturdza*, Bucureşti, 2011.

⁸ Tudor Vişan-Miu, *Mauriciu Brociner (1855–1946), funcţionar şi pensionar al Casei Regale*, în *Studium XIII/2020*, p. 93–112.

O eroare este legată de ierarhia militară: în armata română nu a existat gradul de locotenent major – pe care autorul i-l dă lui Nicolae Tătăranu (p. 209) – ci doar de sublocotenent și locotenent. Rangul de locotenent major este introdus, după modelul rusesc și sovietic, abia în armata R. P. R. de după 1948.



Fig. 9. A. de Herz și piesa sa „D'aia n'are ustu coadă”, desen de Aurel Petrescu, în *Scena* nr. 218/17 august 1918.

În afara aparatului critic destul de bogat – dar cu lacune! – o bibliografie finală nu există. Ca documentație a fost abundant folosită memorialistica și presa de epocă, dar nici un material de arhivă și aproape deloc lucrări de sinteză din zilele noastre. Or, o lucrare originală nu poate fi elaborată fără consultarea surselor arhivistice! De la notele de subsol, lipsesc – pe lângă titlurile menționate mai sus – câteva lucrări esențiale pentru cunoașterea acestei perioade și a privațiunilor încercate de bucureșteni. Este vorba de titluri importante la care autorul ar fi putut avea acces fiind apărute cu mult înainte ca acest volum să vadă lumina tiparului și care s-au ocupat, în profunzime, de unele aspecte pe care el le atinge doar tangențial sau le prezintă trunchiat ori chiar eronat. Le indicăm mai jos cu această ocazie: Corneliu Radeș, *Bucureștii în vâltoarea Primului Război Mondial* (Ed. Teora, București, 1993); Lucian Boia, „Germanofili”. *Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial* (Ed. Humanitas, București, 2009); Cornel Popescu, *Viața cotidiană bucureșteană în perioada ocupației germane din Primul Război Mondial (1916–1918)* (Ars Docendi, București, 2014); Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui (coordonatori), *Pădurea spânzuraților, oglindă a Marelui Război. 50 de ani de la*

premieră, *100 de ani de la subiect* (Ed. Oscar Print, București, 2017); Bogdan Popa, Radu Tudorancea (coordonatori), *Războiul de fiecare zi. Viața cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914–1919)* (Ed. Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2018), Cătălina Mihalache, Nicoleta Roman (editori), *Copilării trecute prin război. Povești de viață, politici sociale și reprezentări culturale în România anilor 1913–1923* (Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2020); Ovidiu Buruiană, *The German military occupation in Romania (1916–1918) and its representation*, în *Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași*, serie nouă, Istorie, LXVIII/2022, p. 515–542.



Fig. 10. *Caricatura sub ocupație* de Philips, 1918.

La interval de 30 de ani de la apariția admirabilei lucrări a lui Ștefan Rădulescu-Zoner și Beatrice Marinescu, *Bucureștii în anii Primului Război Mondial, 1914–1918* (Ed. Albatros, București, 1993), era de așteptat ca volumul de față să aducă esențiale noutăți temei prin consultarea bibliografiei apărută între timp și prin aprofundarea arhivelor ce încă își așteaptă cercetătorii pasionați care să le descopere comorile ascunse în vechile dosare. Dar... n-a fost să fie așa!

Adrian-Silvan Ionescu

DE LIBRIS 2024

Buletin bibliografic

- ANDRAȘ, Sonia D.; MIHALY, Roxana (eds.), *Creative Negotiations. Romania–America 1920–1940*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2023, 282 p. + il. - antologie de texte în limba engleză despre relațiile româno-americane în perioada interbelică, preponderent în plan educațional și cultural.
- BAKER, Josephine; SAUVAGE, Marcel, *Memorii*, Ed. Vremea, 2024, 268 p. + il. – amintirile artistei Josephine Baker (1906–1975) povestite de jurnalistul Marcel Sauvage (1895–1988), acoperind perioada anilor 1926–1949, personalitate cosmopolită revenită în atenția publicului odată cu intrarea în Pantheonul francez, în noiembrie 2021.
- BAMBULEA, Luigi, *Artă și epifanie. Construcție, discurs și viziune în „Adorația Magilor” de Leonardo Da Vinci*, Ed. Eikon, București, 2024, 194 p. + il. – minuțios studiu iconografic asupra unei capodopere a Renașterii italiene.
- BĂLĂCEANU-STOLNICI, Constantin, *Amintiri... O viață de poveste în Bucureștiul interbelic*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Ed. Oscar Print, București, 2023, 392 p. + il – volum memorialistic de mare valoare documentară prin confesiunile făcute și prin bogatul material ilustrativ, în mare parte inedit, provenind din colecția centenarului autor.
- BĂRBULESCU, Mihai, *Istoria arheologiei în România*, Ed. Academiei Române, București, 2022, 490 p. + il. – valoroasă lucrare ce punctează fazele arheologiei pe teritoriul românesc de la începuturi – care se plasează în secolul al XV-lea – până în prezent.
- BIALOSTOCKI, Jan, *O istorie a teoriilor despre artă (Sec. XV-XX)*, traducere de Anca Irina Ionescu, Ed. Paideia, București, 2022, 494 p. +il. – studii și eseuri ale renumitului istoric de artă polonez asupra unor opere de artă europeană selectate din parcursul a cinci secole, conținând și un amplu capitol consacrat metodei iconologice de cercetare a artei.
- BIRLOUEZ, Eric, *À la table des seigneurs, des moines et des paysans du Moyen Âge*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2015, 127 p + il. – studiu privind gastronomia în Franța medievală susținut de o bogată iconografie furnizată de manuscrisele miniaturate.
- BORCIA, Otilia Dorotea, *Cele mai frumoase „Madone” din pictura italiană din secolele XIV-XVI*, Ed. Eikon, București, 2023, 116 p. + il. – studiu dedicat analizei compozițiilor cu Madone din pictura renascentistă italiană.
- CHIRIAC, Liliana, DAMIAN Ilinca, Șerbana Drăgoescu, *Joc pentru semeni = Game for Peers*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2024, 163 p. + il. – catalog ce însoțește expoziția cu același titlu, organizată de Muzeul Colecțiilor de Artă (8 iunie–1 octombrie 2024), oferind o prezentare valoroasă și rafinată a operei artistei Șerbana Drăgoescu, donată MNAR în anul 2014.
- CHITUȚĂ, Alexandru Constantin; ȘERBAN, George, *Goya și Dali blestemul războiului/ the Curse of War*, Ed. Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2022, 174 p. +il. – catalogul expoziției omonime deschise la Muzeul Național Brukenthal în lunile iunie–iulie 2022, când au fost expuse gravuri din cele trei cicluri ale lui Francisco de Goya: *Capriciul*, *Dezastrele războiului* și *Tauromahia* (1794–1799), însoțite de stampe colorate ale lui Salvador Dali, reprezentând interpretările sale din anul 1977 asupra *Capriciilor* lui Goya.
- COSMA, Octavian Lazăr, *Spini din buchetul memoriilor*, Ed. Academiei Române, București, 2019 vol. I, 735 p. + il; 2021 vol. II. 764 p. + il. – pilduitoarele memorii ale unuia dintre cei mai importanți și prolifici muzicologi contemporani.
- DAN, Călin, *Pollio*, Ed. Vellant, București, 2024, 288 p. + il. – carte de artist ce însumează mai multe discursuri personale întrețesute, artistice, biografice și curatoriale, din care se detașează figurile emblematice ale tatălui, prin cea a generalului și istoricului latin Gaius Asinius Pollio, și artiștilor la care autorul se raportează adesea, Constantin Brâncuși și Marcel Duchamp.
- DRAGOMIR, Silviu, *Avram Iancu. O viață de erou*, ediția a II-a pentru Anul „Avram Iancu” (2024), studiu introductiv și notă asupra ediției de Ioan Bolovan și Sorin Șipoș, cuvânt de prețuire de Ioan-Aurel Pop, prefață de Liviu Maior, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2024, 466 p. – celebra lucrare a importantului istoric clujean Silviu Dragomir (1888–1962), elaborată în intervalul 1955–1962, ce relua și dezvoltă o lucrare mai veche, publicată în 1924, beneficiază de o nouă ediție, la an aniversar, sub îngrijirea unor prestigioși istorici clujeni. Dragomir a fost o personalitate marcantă a istoriografiei românești, academician (1916–1948), președinte al Secției Istorice a Academiei Române (1945–1948), director al Institutului de Istorie Universală din Cluj (1923–1924), decan și prodecan al Facultății de Litere și Filosofie a Universității clujene și, după schimbarea vremurilor, în 1947, deținut politic.
- ECHERER, Mercedes (coord.), *Zei de împrumut ai Vienei. Martori împietriți*. Narațiuni fotografice de Christine de Grancy, 52 p. + il – catalogul expoziției omonime organizată la ARCUB, Sala Gabroveni, în intervalul 22 oct. – 5 nov. 2023, cu fotografiile Christinei de Grancy.
- EVANS, Lara M.; BELARDE-LEWIS, Miranda; MONTIEL, Anya, *Sharing Honors and Burdens*, Renwick Gallery, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. 2023, 128 p. + il. – catalogul expoziției omonime dedicată unor artiști nativi americani contemporani, deschisă în intervalul 26 mai 2023– 31 martie 2024.
- FALAHUTEZ, Fabrice (editor), *Matta-log 1911–2002. Morphology of Desire*, Kunstforum, Wien, 2024, 174 p. + il., catalogul expoziției omonime deschisă în intervalul 24 februarie–2 iunie 2024.
- FIREA, Ciprian; RUSTOIU, Aurel, *Sub semnul artei. Studii în onoarea academicianului Marius Porumb la 80 de ani*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2023, 670 p. + il. – prinos de prețuire adus acad. Marius Porumb de colegii și admiratorii săi.
- FOSSI, Gloria, *Pe urmele lui Van Gogh. Viața artistului, văzută prin fotografii și picturi*, fotografii de Danilo De Marco și Mario Dondero, traducere din limba italiană de Elena Bănică, Ed. RAO, 2022, 240 p. +il. – monografie dedicată marelui pictor olandez, bine documentată și original ilustrată, refăcând biografia sa artistică printr-o reconstituire geografică, pas cu pas, a călătoriilor sale din Olanda și Anglia, până în Belgia și Franța.

GENOVA, Irina, *Le regard sur la France: La reception en Bulgarie de la culture visuelle au-delà du Rideau de fer dans les années 1960*, Presse de la nouvelle universite bulgare, Sofia, 2023, 192 p. + il – profundă analiză a influenței franceze în cultura bulgară din timpul anilor de dominație a puterii comuniste.

GRIBINCEA, Mihai (coord.), *Pagini din iconografia Basarabiei, Documente privind istoria românilor. Colecția Eudoxiu Hurmuzaki*, Seria a 3-a, volum VI, Editura Academiei Române – Ed. Istros, București – Brăila, 2022, 472 p. + il. – contribuție esențială la cunoașterea iconografiei privitoare la Basarabia selectată din arhive și cabinete de stampe.

GUȚANU, Laura, *Arhitectura unui destin: George Matei Cantacuzino*, prefață de Georgeta Filitti, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2022, 370 p.+il. – temerară încercare de restituire a imaginii unei personalități românești de excepție către un public mai larg, o cercetare ce depășește bibliografia tradițională.

IOAN, Nadia, *Repertoriu*, Universitatea Națională de Arte, Ed. UNArte, București, 2022–2024 – valoros și necesar repertoriu al colecțiilor Universității Naționale de Arte, repartizat în 10 volume tematice : Colecția Profesori 1964–1990 (190 p. + il.), Colecția Studenți 1902–2008 (157 p. + il.), Colecția Donații 1972–1987 (226 p. + il.), Colecția Kalinderu și colecția Școlii de Belle-Arte, 1864–1930 (210 p. + il).

KLEE, Paul, *Istoria infinită a naturii. Teoria formei și a configurării. Volumul 2*, editat și prelucrat de Jürg Spiller, editor al ediției românești: Cătălin Bălescu, traducere în limba română și introducere de Dragoș Grusea, Ed. UNARTE, București, 2024, 428 p. + il. – al doilea volum al operelor pedagogice ale pictorului și teoreticianului german Paul Klee, publicate în premieră în limba română datorită proiectului susținut de Universitatea Națională de Arte din București.

LAWRENCE, John D., *Louisiana Lens. Photographs from The Historic New Orleans Collection*, The Historic New Orleans Collection, New Orleans, 2023, 288 p. + il. – opera capitală a unuia dintre cei mai erudiți cercetători ai iconografiei din sud-estul Statelor Unite ale Americii acoperind o perioadă de aproape 180 de ani de fotografie artistică produsă în New Orelans și în statul Louisiana.

LEMNY, Doina (coord.), *L-au întâlnit pe Brâncuși/ Ils ont rencontré Brancusi*. Interviuuri și mărturii prezentate de Doina Lemny, Ed. Vremea, București, 2020, 280 p. + il. – culegere de texte despre Constantin Brâncuși adunate, cu sânguință, de pasionata cercetătoare a operei și memoriei marelui sculptor.

LOMENECH, Gérard, *L'Érotisme au Moyen Âge*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2018, 127 p. + il. – amănunțit studiu asupra erotismului medieval bazat pe o bogată documentație de arhivă și o iconografie furnizată de miniaturi și decor sculptat de la capitellurile istoriate ale catedralelor.

MACKENZIE, Douglas, *Înainte să se prăbușească. Modernism și Art Déco în București*, traducere de Ruxandra Avian, Ed. Humanitas, București, 2024, 208 p. - o radiografie esențială a splendorilor arhitectonice fanate din Bucureștiul interbelic, prin obiectivul unui fotograf îndrăgostit de un oraș pe cale să se prăbușească.

MARINESCU, Rodica Flesariu, *Amprente italiene*, prefață de Smaranda Bratu Elian, Ed. Peter Pan Art, București, 2022, 328 p. +il. – jurnal de călătorie compus din eseuri despre cultura și civilizația italiană, presărat cu impresii proaspete dintr-un generos periplu prin Roma și alte orașe ale Italiei.

MĂRĂȘOIU, Alexandru; ILIE, Cornel-Constantin, *România lui Nicolae Ionescu/Nicolae Ionescu's Romania*, Magic Print, Onești, 2022, 201 p. + il. – album care valorifică tezaurul iconografic adunat de unul dintre cei mai inspirați și valoroși fotografi ai secolului XX, Nicolae Ionescu (1903–1974).

McAULIFFE, Mary, *Parisul la răscruce. Jean Renoir, Salvador Dali, Simone de Beauvoir, André Gide, Sylvia Beach, Léon Blum și prietenii lor în anii 1930*, Traducere de Alina Pavelescu, Prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Corint, București, 2024, 396 p. + il. – continuarea și completarea poveștilor pariziene ale autoarei americane McAuliffe, urmând cronologia evoluției metropolei și a destinului locuitorilor acesteia: *Paris. Napoleon al III-lea, baronul Haussmann și crearea unui oraș al visurilor* (2022), *La belle Époque. Amurgul unei lumi* (2020) și *Parisul anilor nebuni* (2018). În volumul de față este prezentat un Paris mohorât, divizat de pasiuni politice între stânga și dreapta, profund antisemit și anticlerical, trăind sub umbra din ce în ce mai amenințătoare a iminenței războiului.

MIHĂESCU, Vintilă, *Viorela Mihăescu și Vintilă Mihăescu*, Ed. Akakia, București, 2024, 300 p. + il. – album retrospectiv al operei artiștilor Viorela și Vintilă Mihăescu, cuprinzând lucrările de tapiserie, desen, pictură, grafică, artă monumentală și artă religioasă. Lucrarea include tabelele cronologice cu activitatea artistică a celor doi artiști.

MIRESCU, Silviu Cristian, *Cu Emil Boroghină, la pas în Parcul „Nicolae Romanescu”*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2024, 320 p.+ il. – un documentar care surprinde viața culturală a Craiovei prin intermediul dialogului cu Emil Boroghină și al fotografiilor din istoricul parc „Nicolae Romanescu”, album dedicat împlinirii a 30 de ani de la înființarea Festivalului Internațional Shakespeare, al cărui fondator maestrul Boroghină a fost.

MOSORESCU, Gheorghe (coord.), *Salonul Național de Plastică Mică – Brăila, ediția a XXII-a*, Ed. Istros, Brăila, 2021, 172 p. + il. – albumul expoziției anuale brăilene de miniatură cu texte semnate de Roxana Păsculescu, Gheorghe Mosorescu, Ana Amelia Dincă și Maria Stoica.

MOSORESCU, Gheorghe (coord.), *Salonul Național de Plastică Mică – Brăila, ediția a XXIV-a*, Ed. Istros, Brăila, 2023, 168 p. + il. – albumul importantei expoziții anuale de plastică mică, la care au participat 436 de artiști, la care au contribuit cu texte de Ana Amelia Dincă, Petru Lucaci, Gheorghe Mosorescu și Marius Țița.

MUCENIC, Cezara, *Povești cu tâlc despre București și casele, bisericile, târgurile, străzile lui*, Ed. Vremea, București, 2022, 396 p. + il. – o reconstituire a istoriei orașului pe baza documentelor, încercând să redea o imagine veridică a vieții de odinioară și farmecul locurilor plecând de la detaliile unor clădiri, străzi, statui, etc.

MUSICESCU, Maria Ana, *Traditions et innovations dans l'art du Sud-Est européen du XVe au XIXe siècle*, Édition par Oana Iacubovschi, Muzeul Brăilei „Carol I”/Editura Istros, Brăila, 2019, 280 p. + il. – culegere de studii ale unei ilustre cercetătoare a Institutului de Istoria Artei (1952–1964) și, ulterior, a Institutului de Studii Sud-Est europene (1964–1979).

NICOLAE, Gabriel-Octavian; CIORBEA, Valentin, *Notre ami Anatole Magrin. Artist fotograf și diplomat. Viața și opera*, Ed. Academiei Oamenilor de Știință din România, București, 2023, 236 p. + il. – necesară monografie trilingvă (română, franceză, engleză) dedicată unui important fotograf de origine franceză care s-a stabilit și a activat la Constanța, unde a portretizat pe mari și

mici, pe importanți sau pe anonimi, documentând o Dobroge în plină transformare care trecea de la înapoierea feudalismului otoman la democrația și prosperitatea Regatului României.

NIȚIȘ, Olivia, *A Spring of Hope, A Winter of Despair* (cat.), trans.: Antuza Antonia Genescu, Timișoara, 2024, 96 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume, organizată la Hala Faber Timișoara (11–30 mai 2024), Galeria Pragovka Praga (6 iunie – 29 august 2024) de Asociația Culturală Contrasens și curatoriată de Olivia Nițiș, proiect de cercetare curatorială despre arta conceptuală din România și Cehoslovacia/Cehia din anii 1970 și până în prezent.

OLARIU, Elena, *Theodor Aman, primul artist modern*, Ed. Muzeului Municipiului București, București, 2023, 236 p. + il. – catalog bilingv (română-engleză) editat în urma unei expoziții retrospective a operei lui Theodor Aman organizată de Art Safari la Palatul Dacia în intervalul 12 mai–7 august 2022.

OLARIU, Elena, *Theodor Aman. Pictură și societate în secolul al XIX-lea*, Ed. Monitorul Oficial, 2023, 152 p. + il. – lucrare de sinteză și popularizare, bogat ilustrată și publicată în condiții grafice de înaltă calitate, despre viața și opera marelui pictor român, Theodor Aman, în contextul socio-cultural al epocii în care a trăit și creat.

OLIN, Martin; OLSSON, Carl-Johan, *Romantiken- ett sält att se, National museum, Stockholm*, 2024, 176. + il. – volum menit a însoți expoziția omonimă organizată la Muzeul Național din Stockholm, în intervalul 26 sept. 2024 – 5 ian. 2025.

PELIGRAD, Nazen Ștefania, *Casa Suțu: Palatul și fantomele sale*, Ed. Vremea, București, 2024, 119 p. + il. – scurtă istorie a familiei și palatului Suțu, documentată și ilustrată cu documente provenite din Arhiva Muzeului Municipiului București, Arhiva Primăriei Municipiului București, Colecțiile Speciale ale Bibliotecii Naționale a României, Muzeului Național de Istorie din Atena și colecții private.

POMPONIU, Aurelia (coord.), *Restaurarea covoarelor românești. Colecția Aurelia Pomponiu*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2024, 160 p. + il. – destăinuirile unei reputeate restauratoare de textile și demonstrații asupra metodelor de restaurare a scoarțelor populare.

POPESCU, Irinel (coord.), *O întâlnire astrală: Dimitrie Gerota - Constantin Brâncuși : povestea Ecorșeului*, Ed. Academiei Române, București, 2024, 218 p. + il. – volum al lucrărilor conferinței care a avut loc la Academia Română în data de 18 noiembrie 2022, conținând studii legate de povestea operei realizate de marele sculptor în colaborare cu eminentul chirurg Dimitrie Gerota, texte semnate de: Cristian Bârsu, Steluța Boroghină, Octavian Buda, Andy Chirculescu, Elena Dumitrescu, Doina Lemny, Irinel Popescu, Vasile Sârbu, Valeriu Șurlin, Eugen Târcoveanu.

PORUMB, Marius, *Pictura românească din Transilvania secolele XIII–XVIII. Dicționar*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2023, 768p. +il. – util instrument de lucru care înregistrează și analizează în context un număr impresionant de informații despre edificii, obiecte de cult, icoane, pisanii, sintetizând un veritabil tezaur de izvoare documentare privitoare la istoria românească transilvană.

SELIGER, Anja, *Mittelalterliches Chorgestühl in der Mark Brandenburg. Baugestalt und Bildfunktion unter besonderer Berücksichtigung der Pfarrkirchen*, Berlin, Lukas Verlag, 2024, 362 p. + il., limba germană – lucrarea se concentrează asupra stranelor medievale din bisericile parohiale din Marca Brandenburg, contextualizându-le istoric și social în mediul urban în care au apărut, cuprinând un catalog detaliat al unor piese de patrimoniu publicate în premieră.

Principesa Sofia a României, *Mănăstirea română. Sărbătorind comunitățile spirituale ale României/ The Romanian Monastery. Celebrating Romania's Spiritual Communities*, cuvânt înainte de ASR Principele Radu, prefată de Adrian Cioroianu, Ed. Corint, București, 2021, 200 p. + il. – album de inspirate fotografii realizate de Principesa Sofia în comunități monahale românești.

RISTIC, Ivan; WIPPLINGER, Hans-Peter, *Gabrielle Münter*, Hirmer Verlag, München, 256 p. + il. – catalogul expoziției retrospective omonime deschisă la Leopold Museum din Viena în intervalul 20 octombrie 2023 – 18 februarie 2024.

RUS-PÎRVAN, Lelia, *Muzeul de sculptură Ion Jalea*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2023, 256 p. + il. – monografie a muzeului „Ion Jalea” din Constanța, adăpostit în casa de stil neoromânesc proiectată de arhitectul Victor Stephanescu și donată de artist statului, una dintre puținele instituții muzeale românești dedicate în întregime sculpturii.

SIGMIREAN, Cornel; ANDRAȘ, Sonia D.; MIHALY, Roxana (eds.), *Romanian - American Negotiations in Education, Science, Culture, and Arts*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2023, 270 p. + il. - volum în limba engleză, reunind o parte din textele comunicărilor prezentate la conferința internațională omonimă, organizată de Institutul de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai”, Târgu Mureș, în 2023, în cadrul proiectului *EDERA. The Ethos of Dialogue and Education: Romanian–American Cultural Negotiations (1920–1940)*.

SOLCANU, Ioan I. (coord.), *Enciclopedie. Centenarul Războiului de Întregire și al Marii Uniri (2014–2020)*, Ed. Univers Enciclopedic Gold/ Ed. Academiei Oamenilor de Știință din România, București, 2022, 1712 p. + il. – monumental instrument de lucru pentru cei interesați de felul în care a fost celebrat, prin cuvânt și imagine, Centenarul Războiului cel Mare și al Marii Unirii (1916–1918); de mare utilitate este ultimul capitol al lucrării unde sunt adunate toate monumentele de for public ridicate în țară pentru comemorarea eroilor neamului.

STEGEREAN, Călin-Alexiu (coord.); CHIRIAC, Liliana; DAMIAN, Ilinca, *Pallady 150*, Ed. Muzeului Național de Artă al României, Monitorul Oficial, București, 2022, 360 p. + il. – albumul-catalog al celor patru expoziții organizate de MNAR în anul celebrării artistului, însoțit de o cronologie a vieții sale, bogat ilustrată, și de un număr de articole apărute cu ocazia expoziției în publicația *Observator Cultural*.

STOICA, Corneliu, *Filiala Galați a UAPR : 70 de ani de existență : 1951–2021*, Ed. Axis Libri, Galați, 2021, 434 p. + il.- o carte de referință, nu numai pentru organizația creatorilor profesioniști din domeniul artelor vizuale, ci și pentru cultura gălățeană și națională.

TRICĂ, Cristiana, *Povești din Bellu*, Ed. Vremea, București, 2022, 202 p. + il. – narațiuni istorice, anecdotice și dramatice, suscitade de unele dintre monumentele funerare din Necropola Capitalei.

TUDOSE, Sorin, *Focșanii prin obiectivul unui artist fotograf. Franz X. Koroschetz*, Ed. Noi Media Print, București, 2024, 272 p. + il. – monografie a unui important fotograf din Focșani.

ZAHARIUC, Petronel; CEOBANU, Adrian-Bogdan (coord.), *Artă, școală și politică națională. Prinos închinat profesorului Ion I. Solcanu la împlinirea a 80 de ani*, Ed. Universității Alexandru Ioan Cuza din Iași, Iași, 2023, 460 p. + il. – volum de studii și cercetări dedicat de învățăcei unui ilustru cărturar ieșean octogenar.

ZBÂRNEA, Tudor (coord.), *Un secol de pictură basarabească. O sută de opera din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*, Chișinău, 2024, 120 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Muzeul Național de Artă al României în intervalul 27 martie – 30 iunie 2024.

ZÎMBROIANU, Nicolae, *Artă decorativă textilă*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2023, 370 p. + il. – album de autor în care reputatul artist decorator Zîmbroianu și-a adunat opera de-o viață.

YATES, Steve, *Transdisciplinary Photographics. State of the Art Research Across Disciplines*, Generis Publishing, Madrid, 2023, 194 p. + il. – culegere de studii despre fotografia de avangardă și opera câtorva artiști ce au folosit-o ca mijloc eficient de expresie, precum Aleksandr Rodchenko, Gustav Klucis, El Lissitzky și Laszlo Moholy-Nagy. Elev și admirator al lui Beaumont Newhall care l-a încurajat, în timpul studiilor să se ocupe de creația complexă a lui Moholy-Nagy, Yates – istoric al fotografiei, vechi muzeograf și artist fotograf – și-a adunat între aceste coperti articolele și propriile rezultate artistice din timpul unei cariere de cercetător și artist vizual de peste 40 de ani.

Alexandru Chira, Călin Dan, Mălina Ionescu (editori), MNAC, DCV Berlin, 2022, 416 p. +il. – catalog al *Retrospectivei Alexandru Chira* deschise la MNAC în perioada 10.11.2016 – 1.10.2017, design de Radu Manelici și Andrei Turenici, reproduceri fotografice realizate de Nicu Ilfoveanu, Gabriela Pană și alții.

Carmen Sylva și Dora Hitz: *cuvânt și imagine = Carmen Sylva and Dora Hitz: word and image*, Ed. Magic Print, Onești, 2024, 115 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume de la Muzeul Național Peleş (3 septembrie 2024 – 15 februarie 2025), prefațat de Narcis Dorin Ion, cuprinde texte de Shona Kallestrup și explorează colaborarea artistică dintre scriitoarea Carmen Sylva / Regina Elisabeta a României și Dora Hitz, pictoriță din Franconia. Expoziția, coordonată de Shona Kallestrup, Natalie Gutgesell și Narcis Dorin Ion, a fost completată de colocviul internațional Carmen Sylva, Dora Hitz and Women's Art Networks in Romania and Germany (3 septembrie 2024, Muzeul Național Peleş).

„Cathares”. *Toulouse dans la croisade*, în fine/Musée Saint-Raymond, Toulouse, 2024, 296 p. + il. – impozantul catalog al expoziției omonime organizată la Muzeul Saint-Raymond și la Mănăstirea Iacobinilor din Toulouse în intervalul 5 aprilie 2024 – 5 ianuarie 2025.

Cela Neamțu. *Miracolul firului de lână*, Ed. Muzeului Național Cotroceni, București, 2024 – catalogul expoziției deschise la Muzeului Național Cotroceni în perioada 1.03.2024-15.04.2024 ce a prezentat tapiserii realizate de artistă în cei peste 60 de ani de creație și inspirație, venerabile obiecte de patrimoniu.

Cuvânt și imagine. Parabolele Mântuitorului, comentarii și introducere de Michel Quenot, Iconografie și cuvânt înainte de Elena Murariu, text critic de Luigi Bambulea, traducere din limba franceză de Măriuca Alexandrescu, Tipografia Real, București, 2021, 222 p. + il. – parabolele lui Iisus interpretate prin intermediul comentariilor părintelui Michel Quenot și ilustrate de Elena Murariu.

Ligia Macovei în lirica argheziană = *Ligia Macovei in Argezi's Poetry*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2022 – catalog bilingv (română-engleză) publicat în conjuncție cu expoziția tematică cu același nume, organizată în anul 2021 de Muzeul Municipiului București/ Colecția Ligia și Pompiliu Macovei. Volumul cataloghează 40 de lucrări din seriile de ilustrații realizate de Ligia Macovei pentru creația poetică a lui Tudor Arghezi, tuș, acuarelă, monotip, desen din colecția Eduard Mircea Uzunov și texte critice semnate de Elena Olariu, Ana Maria Măciucă și Cristina Ioniță.

Imaginea turcilor și a tătarilor în arta modernă românească, Ed. Monitorul Oficial, București, 2023, ediție în patru limbi: română, engleză, turcă și tătară, 151 p. + il. – album apărut în urma expoziției virtuale cu același nume (30 mai – 30 august, Muzeul Virtual al turcilor și tătarilor din Dobrogea), proiect inițiat de artista și curatoarea Oana Ionel, derulat de Secretariatul General al Guvernului României, Departamentul pentru Relații Interetnice, cu lucrări cu tematică etnică realizate de Theodor Aman, Alexandru Satmari, Iosif Iser, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Dărăscu, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza, Jean Alexandru Steriadi din patrimoniul Muzeelor Municipiului București, Muzeului Național de Artă al României, Muzeul de Artă Constanța.

Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences: Annual Report 2023, 85 p. + il., limba engleză – raportul anual al Institutului de Istoria Artei de la Praga prezintă activitatea desfășurată în cursul anului 2023, incluzând conferințele și publicațiilor cercetătorilor cehi, precum și o dare de seamă asupra principalului proiect al anului: expoziția și volumul dedicate temei Apocalipsei în arta cehă.

Liviu Suhar. *Punct și de la capăt*, coord. Carmen Tiță, cuvânt introductiv de Ioan Răducea, Ed. Performantica, Iași, 2024, 98 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume (august–septembrie 2024 deschisă la Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud) cu cele mai recente opere ale pictorului.

Ștefan Câlția. *Însemnări dintr-un timp trăit / Impressions of a Lived Time*, Sandra Demetrescu (editor), curatori Cătălin Davidescu, Alexandra Manole, Ed. Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 2023, 44 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la MNAC în perioada 8 decembrie 2022 – 16 aprilie 2023.

UNA, numărul 2/2023 – revista Universității Naționale de Arte București cu articole, sinteze și traduceri care abordează teme variate precum relația dintre estetică și matematică (Cornel-Florin Moraru), arta Renașterii (Cătălin Bălescu), analiza metafizică a conceptului de frumos (Max Bense) și problematici contemporane ale artei (Mihai Nadin, Lev Manovich), incluzând, de asemenea, și o secțiune dedicată expozițiilor de artă din România pentru anul 2023.

Valentina Rusu Ciobanu, *100 de ani de la naștere*, ed.: Elena Olariu, Victoria Nagy Vajda, Ed. Oscar Print, București, 2020, 134 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume de la Muzeul Municipiului București, cu interviuri cu Valentina Rusu Ciobanu și texte critice de Elena Olariu, Victoria Nagy Vajda, Constatin I. Ciobanu, Liana Ivan Ghilia.

(VB. ASI. IA.)

DESPRE AUTORI

Marius Porumb (n. 1943). Studii de istorie, doctor în istorie, specialitatea istoria artei (1973). Director al Institutului de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca (1992–2023). Membru corespondent al Academiei Române (1992–2009), membru titular al Academiei Române (2009–prezent). A publicat numeroase volume și studii științifice despre arta medievală și premodernă din Transilvania. Membru în comitetul de redacție al unor numeroase publicații academice. Laureat al Premiului „G. Oprescu” al Academiei Române (2020); Doctor *Honoris Causa* al Universității din Oradea (2015). Decorat cu Crucea Transilvană, Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului și Clujului (2003), Crucea Voievodală a Maramureșului, Episcopia Ortodoxă Română a Maramureșului și Sătmăruului (2016); Ordinul Steaua României în rang de cavaler (2002) și în rang de ofițer (2016), Cavaler al Ordinului Literelor și Artelor al Republicii Franceze (2002).

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952) a studiat la Liceul de Arte Plastice „N. Tonitza” și apoi la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, secția Istoria și Teoria Artei pe care a absolvit-o în 1975. Doctor în științe istorice (1997). Cercetător științific I. Domenii de specializare: istoria artei românești (sec. al XIX-lea), istoria costumului civil și militar, istoria fotografiei, etnografie românească și extraeuropeană (America de Nord, Africa), istoria și arta Vestului american. Profesor asociat la Universitatea Națională de Arte București unde susține cursuri de istoria fotografiei și a cinematografului, precum și un curs de master, intitulat „Imagine și narațiune”, unde urmărește consonanțele stilistice în secolul al XIX-lea. Director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Director al revistelor academice *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții.

Este membru ICOM, în London Press Club, în European Society for the History of Photography, Viena și în Société Française de Photographie, Paris. Fondator, fost președinte și membru în Asociația „6 Dorobanți”.

A publicat 16 cărți și a coordonat alte 18. Cele mai recente cărți de autor sunt: *Regina Maria și America* (Ed. ICR, București, 2009), *Silvan. Portretistul* (Ed. ICR, București, 2011), *Războiul cel mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919* (Ed. ICR, București, 2014), *Baluri în România modernă 1790–1920* (Ed. Vremea, București, 2020).

Cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010), al medaliei Aniversare **Centenarul Marii Uniri** (2021), comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013) și cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015).

Doctor *Honoris Causa* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău (2016). Membru titular, din străinătate, al Academiei Naționale de Arte a Ucrainei (2024).

Constantin I. Ciobanu este secretar științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și coordonator al compartimentului „Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală”. Absolvent (1984) al Universității de Stat „Mihail V. Lomonosov” din Moscova (Federația Rusă), susține, în anul 1993, la aceeași universitate, teza de doctorat în istoria artei, iar, în anul 2005, – la Academia de Științe a Republicii Moldova – teza de doctor habilitat. A fost bursier al Institutului Internațional UNESCO de Planificare a Educației (Paris, 1995). Din anul 2008, Constantin I. Ciobanu este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București. Anterior, a lucrat la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova. A publicat numeroase studii de critică și de istoria artei, domeniul principal de cercetare fiind pictura medievală de pe teritoriul Moldovei și arta basarabeană din secolul XX. Este autor al cărților *Biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni* (Chișinău, ed. Știința, 1997), *Patrimoniul cultural al*

Republicii Moldova (Chișinău, ed. Arc, 1999 și 2014), *Valentina Rusu Ciobanu* (Chișinău, ed. Arc, 2003), *Andrei Sârbu* (Chișinău, ed. Arc, 2005), *Stihia profeticului* (Chișinău, ed. Business-Elita, 2007), *Mihail Petric* (Chișinău, ed. Arc, 2007), *Muzeul Național de Artă al Moldovei: colecția pictură* (Chișinău, ed. Muzeului Național de Arte al Republicii Moldova, 2015), *Études sur la peinture médiévale roumaine* (Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2017), *Isai Cârmu: magia cărții* (Chișinău, ed. Arc, 2019), *Text și imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea: o abordare structural-semiotică* (București, ed. Oscar Print, 2021). Pentru cartea *Icoane vechi din colecții Basarabene* (Chișinău, ed. Arc, 2000) a primit Premiul Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei și arhitecturii (2002).

Vlad Andrei Spataru este arhitect, muzicolog și muzician austriac de origine română. A studiat arhitectura la Universitatea Tehnică din Viena, la Universitatea Politehnică din Timișoara și la Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, și muzică la Conservatorul din cadrul Universității din Craiova, fiind masterand în arhitectură, muzică și pedagogie. Formarea muzicală a început în anul 2010, sub îndrumarea renumitului naist, compozitor, dirijor și profesor Cornel Pană. Ulterior, a aprofundat tehnica de interpretare a folclorului și a muzicii ușoare cu maestrul Radu Simion, șef de orchestră și ginere al lui Fănică Luca (primul pedagog din istoria naiului modern) și tehnica de construcție a naiului și folclor oltenesc cu profesorul Dumitru Mitel Pasăre. Din 2015, colaborează cu Gheorghe Zamfir, pedagog, compozitor, dirijor și interpret de excepție, cu o bogată experiență muzicală internațională. În 2023, a finalizat studiile doctorale la Universitatea de Vest din Timișoara, sub îndrumarea prof.univ.dr.habil. Lucian Emil Roșca. Din 2021, este doctorand în domeniul Arte Vizuale/Istorie debutând ca student al regretatului academician Răzvan Theodorescu în cadrul Universității Naționale de Arte din București, fiind ulterior preluat de Prof.univ.em.dr. Tereza Sinigalia la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași și totodată la Școala de Studii avansate a Academiei Române, sub îndrumarea distinsului director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Prof. univ. dr. Adrian Silvan Ionescu.

În calitate de lector universitar și profesor, a predat, din anul 2020, la mai multe instituții de învățământ din România, printre care Liceul de Arte „Marin Sorescu” din Craiova, Universitatea de Vest din Timișoara și Universitatea din Craiova, următoarele discipline: Istoriografie, Muzică de Cămară, Ansamblu Vocal Tradițional, Practică Artistică, Instrument – Nai.

Ozana Alexandrescu (n. 1957). Muzicolog și bizantinolog. În 1980, a absolvit cursurile Universității Naționale de Muzică din București. Din 1988, este cercetător științific la Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În 1993, a obținut titlul de doctor în muzicologie. În 1995 a beneficiat de o bursă postdoctorală din partea State Scholarships Foundation of Greece. Între 2000–2017 a fost consultant artistic în cadrul Filarmonicii „George Enescu” din București. Publicații (selecție): *Muzică și literatură din epoca fanariotă în manuscrise din România*, în *SCIA.TMC*, t. 10–11 (54–55), 2016–2017; *Tipuri de gramatici în manuscrise muzicale de tradiție bizantină (ms. III-88 Iași)*, în *SCIA.TMC*, t. 7–8–9 (51–52–53), 2013–2015; *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, vol. II, 2015; *Tipuri de gramatici în manuscrise muzicale de tradiție bizantină*, în *SCIA.TMC*, t. 5–6 (49–50), 2011–2012; *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea*, Editura Arvin Press 2005; *Tratatul Pseudo-Damaskenos în manuscrise din România*, în *SCIA.TMC*, t. 2(46), 2008; *The Music of Byzantine Tradition from the 16–19th Centuries in the Romanian Provinces*, în vol. *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, coord. Franz Metz, Tutzing, 2003; *The Pentekostarion in Byzantine Manuscripts*, în *RRHA. TMC*, t. XXVI, 1989.

Adriana Dumitran (n.1972) este istoric, bibliotecar, curator al Cabinetului de Fotografii la Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, unde a organizat numeroase expoziții de fotografie. Domeniul său de interes este istoria fotografiei în secolul al XIX-lea și XX în România și istoria fotografiei de presă. Din 2013. este membru al European Society for the History of Photography.

Publicații recente: albume de fotografie românească comentate în „Photobloc. Central Europe in Photobooks”, Edited by Łukasz Gorczyca, Adam Mazur, International Cultural Centre, Kraków, 2019; *Iosif Berman, the fulfillment of a photojournalist career in interwar Romania*, în: „Photo Researcher”, nr. 34/2020, Viena, ESHPh; *The Photographer Adolf Klingsberg and Julietta, his Workshop in Bucharest, in the First Half of the 20th Century*, în: Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică, Tom 13 (57), 2023.

Virginia Barbu. Istoric de artă, cercetător științific III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, în cadrul Sectorului de Artă Modernă. Licențiată a Universității Naționale de Artă București, în prezent doctorandă la Facultatea de Istoria și Teoria Artei a aceleiași Universități cu o lucrare monografică despre Barbu Brezianu. A predat istoria artei la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, a participat la colocvii științifice, a publicat cronici, articole și studii în reviste literare și de specialitate. Publicații recente (selectiv): *Constantin Popovici (1938–1995)*, catalog monografic (împreună cu Liliana Chiriac), Ed. Muzeului Literaturii Române, București, 2022; *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, Adrian-Silvan Ionescu (coord.), Virginia Barbu, Ioana Apostol (editoare), Ed. Academiei Române, București, 2020; Costin Petrescu, *Însemnările unui pictor refugiat. La Iași, în anii războiului (1916–1917)*, Ed. Humanitas, 2018 (editoare); *Peisaj străin, peisaj intim. Ecouri internaționale în pictura românească interbelică*, în *Artiștii români în străinătate, (1830–1940)*, Adrian-Silvan Ionescu (coord.), Ed. ICR, 2017; *Mărturiile toamnei. Corespondență Ionel Jianu- Barbu Brezianu*, Ed. UNArte, 2016 (co-editoare împreună cu Corina Teacă); *In the Eyes of the Others: Barbu Brezianu and Brancusi's Reception in the 1970's*, în *AFTER BRANCUSI*, Ed. UNArte, București, 2014.

Cătălina Macovei (n.1948), absolventă a Universității București-Facultatea de Istorie. Doctorat cu tema *Ceremoniile de curte în școala de gravură a lui Jacques Callot*. Șef de serviciu la Serviciul Stampe, Muzică, Hărți al Bibliotecii Academiei Române. Premiul Academiei Române.

Selecție de cărți publicate: *Peisajul în stampa franceză din secolul al XIX-lea*, Ed. Meridiane, 1986, Nicolae Grigorescu, Ed. Parkstone, 1999, *Țările Române văzute de artiști străini (secolele XV –XIX)*, Ed. Noi Media Print, 2004, *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia Romana a Bucarest*, Firenze, Ed. Centro Di, 2004 cu Marco Chiarini.

Elena Olariu este absolventă a Facultății de Istorie – Universitatea București, devenită doctor în istorie, în anul 2003. Actualmente este director adjunct în cadrul Muzeului Municipiului București. Până în anul 2018, a condus Secția de Arte Grafice a Muzeului Național de Artă al României. În perioada 2003–2024, a susținut periodic cursuri în cadrul Facultății de Istorie, Universitatea București.

Sorin Cristescu (n.1982) este, din 2017, cercetător științific gradul III la Institutul pentru studii politice de apărare și istorie militară din București, în cadrul secției de istorie militară.

Este absolvent, din 1991, al Facultății de Chimie industrială, din cadrul Universității Politehnice din București și, din 1997, al Facultății de istorie, din cadrul Universității din București. În 2004, a obținut titlul de doctor, la cea de-a doua universitate, cu o lucrare despre corespondența personală a regelui Carol I (1878–1912).

Principalele sale direcții de dezvoltare vizează istoria modernă românească cu accent pe istoria militară și a relațiilor diplomatice.

A publicat peste 50 de volume de izvoare istorice, cursuri universitare, traduceri, din limbile germană, franceză și engleză, ale unor lucrări de memorialistică și istorie militară, ca și alte multe studii de specialitate, în domeniul istoriei militare, în *Revista de Istorie Militară* a Institutului, precum și în alte publicații.

Marian Țuțui este un cercetător în domeniul istoriei cinematografiei din România și din Balcani. A fost curator al Arhivei Filmelor Române între 1996 și 2014. Este profesor de studii de film la Universitatea Hyperion, din 2008, și cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române din 2014. Este autorul a patru cărți despre cinema: *Frații Manakia sau imaginea Balcanilor* (2005), *O scurtă istorie a cinematografiei românești* (2005, 2021 în China), *Orient Express. Filmul românesc și filmul balcanic* (2008) și *Studii de film românesc și balcanic* (2021). De asemenea, a editat alte câteva cărți despre cinema și a contribuit la astfel de cărți în SUA, Marea Britanie, Germania, Italia, Turcia, Macedonia de Nord, Georgia și Australia.

Cristian Vasile este cercetător științific II, dr. habil. în cadrul Institutului de Istorie „N. Iorga”, Academia Română. Este membru corespondent al Academiei Austriece de Științe (ÖAW). Predă în cadrul Școlii de Studii Avansate a Academiei Române, unde este și conducător de doctorat. Teme de interes:

politicile culturale comuniste, condiția intelectualilor și artiștilor sub regimuri dictatoriale, istoria ecleziastică postbelică, justiția de tranziție.

Ioana Apostol este cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. În anul 2021, a obținut titlul de doctor în istorie cu teza *G. Oprescu. Studiu monografic. Istorie instituțională, istoriografia artei și povestea vieții*, susținută la Școala de Studii Avansate a Academiei Române (SCOSAAR – Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”). Domeniile sale de cercetare includ arta românească în secolele al XIX-lea și XX; istoriografia românească de artă în secolul XX; artă și politică în secolul XX.

Este coautoarea studiilor și volumelor *Pragmatism and Idealism, The Local and the Universal in Henri Focillon and G. Oprescu's Museum Practice and Conception* (alături de Eduard Andrei, în *Hiperboreea*, vol. 11, no 1, 2024, p. 67–89) și *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea* (alături de Eduard Andrei, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Olivia Nițș, Corina Teacă, coord. și pref.: Adrian Silvan-Ionescu, București, 2020), precum și coeditoare a volumului *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”* (împreună cu Virginia Barbu, coord.: Adrian-Silvan Ionescu, 2020). Este autoarea studiilor *Numirea lui G. Oprescu la secretariatul Ligii Națiunilor: un episod biografic*, în *Revista istorică*, tom XXXIV, nr. 4–6, 2023; I.E. *Torouțiu și antimodernismul ca formă a naționalismului și antisemitismului*, în *Revista istorică*, tom XXXI, no. 3–4, 2020; *Poliția politică și istoricii de artă. Cazul Teodorei Voinescu*, în *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, coord.: Adrian-Silvan Ionescu, eds.: Ioana Apostol, Virginia Barbu, București, 2020; *George Oprescu, Captive of the Central Powers. From Turnu Severin to Golemo Konare and Back (1917–1918)*, în *Războiul de fiecare zi. Viața cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914–1919)*, eds.: Bogdan Popa, Radu Tudorancea (eds.), Târgoviște, 2018.

Ramona Caramela, cercetătoare în cadrul sectorului *Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, din anul 2016. A absolvit studiile de licență și masterat la Facultatea de Istorie, Universitatea din București, doctor în arte vizuale (Universitatea Națională de Arte) cu o teză despre programul arhitectural școlar în România (1864–1914). Domenii de interes: istoria artei/arhitecturii, cultură materială, istoria educației (secolele XIX–XX). Publicații recente (selecție): *Clădiri școlare din România, 1864–1914. Politică de construire și model spațial*, Ed. Istros a Muzeului Brăilei „Carol I”, Brăila, 2020; coautoare a volumelor *Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*, Ed. Institutul Cultural Român, București, 2017; *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea*, Oscar Print, 2020. Studii: *Alexandru-Tzigara Samurcaș, Conferințe radiofonice despre arta românească (I)*, în *SCIA.AP*, tom 12 (56), 2022; *Virginia Haret Andreescu: The Professional Trajectory of a Woman Architect in Interwar Romania*, în *RRHA.seria BA*, tom. LVII, an 2020.

Lucian Sinigaglia este doctor în teatru, titlu obținut în 2005 la UNATC cu teza *Drama wagneriană între mit și realizare scenică*. Din 2007, este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, în cadrul Sectorului Artele Spectacolului. Teatru și Film. Este autorul cărții *Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez. Prin furtunile realismului socialist* și al capitolului *Teatru și filmul* în edițiile succesive ale lucrării *Cunoaște România*. A publicat în revista *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie* rezultatele unor cercetări privind istoria teatrului românesc postbelic, reprezentările dramelor lui Henrik Ibsen în România, istoria Sălii Comedia din București și studiul despre reprezentarea *Parsifal – festival scenic sacru* în cadrul Festivalului Wagner de la Bayreuth.

Eduard Andrei (n. 1971) este doctor în istoria artei, cu o teză susținută la Universitatea Națională de Arte București (2011). A obținut licența în pictură la aceeași universitate (1997) și un master în „Sciences et Techniques des Arts” la Institut Supérieur des Beaux-Arts din Tunis (2004). În perioada 2014–2018, a fost coordonator de programe la ICR New York. Din 2019 este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Este autorul cărții *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919–1920* (Paideia, 2019) și al albumului monografic *Dimitrie Grigoraș. Ordinea clasică a privirii* (Paideia, 2021), precum și coautor al volumelor: *Patrimoniul cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–*

1977 (publicat de Asociația UMA ED România, 2019); *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea* (coord. Adrian-Silvan Ionescu, Oscar Print, 2020); *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA* (coautor Mona Momescu, Paideia, 2022). A publicat articole de specialitate în revistele *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *Arta Plastică*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, *NY Arts Magazine*, *Antichități-România*, *Tomis*, *Ex Ponto*, *Universitaria* ș.a. A participat la mai multe conferințe naționale și internaționale, între care *Cultural Identity, Geography of Encounter & the Politics of Space / Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art* (Columbia University, New York, 2019), *Colocviul Național de Istorie* (Palatul Cotroceni, București, 2020 și 2022), *Artele vizuale și arhitectura, între două Revoluții (1848–1989). O perspectivă locală* (Biblioteca Academiei Române, București, 2022), *Negocierile româno-americane în educație, știință, cultură și artă* (Institutul de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai”, Târgu Mureș, 2023).

Olivia Nițș (n.1979) este cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, șefa departamentului Arte vizuale și Arhitectură – perioada modernă. Curatoare independentă, istoric de artă, este vicepreședinta Asociației Experimental Project, membră a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, din 2009. Este interesată de diferitele aspecte ale discursului de gen în istoriografia artei românești și în Europa de Est, cu contribuții legate de artiste și reprezentarea de gen în arta modernă și contemporană, de relația dintre artă și politică, de relația dintre artă și știință. Este autoare, editoare și co-editoare a mai multor articole și publicații de artă contemporană, precum și autoarea volumului *Istории marginale ale artei feministe*, Vellant, București, 2014. Este câștigătoare a Premiului G. Oprescu al Academiei Române (în colectiv), pentru volumul *Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*, Ed. ICR, București. A organizat numeroase proiecte curatoriale naționale și internaționale, iar în 2024, a semnat proiectul curatorial de artă conceptuală româno-cehă *A Spring of Hope a Winter of Despair* (Faber, Timișoara și Pragovka, Praga).

Luigi Bambulea (n. 1986) este lector al Universității Naționale de Arte, din București (titular curs Istoria artei universale). Totodată, este cercetător științific (din 2018) în cadrul Muzeului Național al Literaturii Române din București. Este doctor (2023) al universității menționate (specializarea Studii vizuale, cu o teză consacrată manifestului avangardist). Este master în Teoria literaturii (2013) și doctor în Filologie (2021) al Universității din București (disertație masterală despre istoria ideii de geniu și teză doctorală consacrată memoriei culturale). A absolvit, ca șef de promoție, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, în cadrul Universității Naționale de Arte, din București (2014). A absolvit Facultatea de Litere, specializarea Limba și literatura română – Literatură universală și comparată, în cadrul Universității Babeș-Bolyai, din Cluj-Napoca (2009). A absolvit Facultatea de Teologie Ortodoxă, specializarea Teologie Ortodoxă Pastorală, în cadrul aceleiași universități (2009). Este membru al Societății de Literatură Generală și Comparată din România. A publicat articole și studii în mai multe publicații academice și culturale și a participat la numeroase colocvii și conferințe în mediul academic și în mediul cultural. A publicat *Artă și epifanie. Construcție, discurs și viziune în „Adorația Magilor”, de Leonardo da Vinci* (Eikon, București, 2024). A tradus și a postfațat *Literatura în pericol*, de Tzvetan Todorov [2007] (Art, București, 2011). Este redactor al *una*, publicație științifică a Universității Naționale de Arte, din București. Este consultant științific al Comisiei de Pictură Bisericească a Patriarhiei Române. A fost redactor, redactor șef adjunct și redactor șef al publicației universitare *Verso*.

Mihai Fulger (n. 1978) este critic, istoric și curator de film. A obținut licența în filologie la Facultatea de Litere (română-engleză) a Universității București (2002) și a absolvit masteratul de filmologie al Facultății de Film din cadrul Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București (2017). În perioada 2012–2020, a activat, ocupând diverse funcții de conducere, în cadrul Arhivei Naționale de Filme. Începând din 2020, este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Este membru al Asociației Criticilor de Film din cadrul Uniunii Cineaștilor din România și al Federației Internaționale a Criticilor de Film (FIPRESCI) din 2008, precum și al Academiei Europene de Film, din 2018. A făcut parte din juriile criticilor la festivaluri internaționale de film precum cele de la Berlin, Busan, Cluj-Napoca, Gijón, Karlovy Vary, Ljubljana, Stockholm și Varșovia. A fost distins cu premiile „George Littera” (2007), pentru volumul de debut, *„Noul val” în cinematografia românească* (2006), și *Ion*

Cantacuzino (2020), pentru publicistică, de către Asociația Criticilor de Film. Începând din 2007, a colaborat, ca selecționar și programator, cu diferite festivaluri de film din România și evenimente de promovare a cinematografeiei românești în străinătate (Croatia, Germania, Israel, SUA etc.). Din 2013, de la înființare, este redactor al revistei *Film*, publicație trimestrială editată de Uniunea Cineaștilor din România. Colaborează cu diverse publicații tipărite și online (*Adevărul*, *Observator Cultural*, *Tribuna*, *Viața Românească* etc.). Articolele și studiile sale despre cinematografia românească au fost traduse și publicate în limbile albaneză, chineză, engleză, germană, maghiară și polonă.

ABREVIERI

ANIC MCIP	– Arhivele Naționale Istorice Centrale. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice
BAR	– Biblioteca Academiei Române
BCMI	– Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice
B.n.F.	– Paris, Bibliothèque Nationale de France
BRV	– Bibliografie Românească Veche
DOP	– Dumbarton Oaks Papers
DRH	– Documenta Romaniae Historiae
MIA.RM	– Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă
MMS	– Mitropolia Moldovei și Sucevei, Suceava
MNAR	– Muzeul Național de Artă al României
MNIR	– Muzeul Național de Istorie a României
RI	– Revista Istorică, București
RM	– Revista Muzeelor
RRHA, BA	– Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts
SCIA, AP	– Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică
SMIM	– Studii și Materiale de Istorie Medie
<i>Agitprop</i>	– Agitație-Propagandă/Secția Propagandă și Agitație (a Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român)
ARLUS	– Asociația Română pentru strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică
CC al PMR	– Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român
Ed. cit.	– ediție citată
IICCMER	– Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc
PCdR	– Partidul Comunist din România
PMR	– Partidul Muncitoresc Român
RPR	– Republica Populară Română
SCILF	– Studii și Cercetări de Istorie Literară și Folclor
UNESCO	– United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization/Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură
URSS	– Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice

*

Studii și Materiale de Istorie Contemporană – ar putea fi abreviat *SMIC*, dacă notele de subsol ocupă prea mult spațiu

La fel: Dicționarul General al Literaturii Române – DGLR

